音乐美学史学论稿

于　润　洋著

人民音乐出版社

图书在版编目（CIP）数据

音乐美学史学论稿 / 于润洋著 .— 北京 ：人民音乐出版社，2004. 1

ISBN 7-103-02808-7

Ⅰ. 音… Ⅱ. 于… Ⅲ. 音乐美学-美学史-世界-文集 Ⅳ. J601-091

中国版本图书馆CIP数据核字（2003）第055639号

责任编辑：徐　德
责任校对：黄梅花

人民音乐出版社出版发行
（北京市海淀区翠微路2号　邮政编码：100036）
Http://www.people-music.com
E-mail:copyright@rymusic.com.cn
新华书店北京发行所经销
北京美通印刷有限公司印刷
850×1168毫米　32开　8.125印张
2004年1月北京第2版　2004年1月北京第1次印刷
印数：1—3,040册　　定价：14.70元

目　　录

器乐创作的艺术规律

任何一门艺术，任何一种艺术体裁，只有当它自身的最本质的特性得到充分体现时，也就是说，只有当作者在创作中真正遵循了其特殊规律时，这门艺术或这种艺术体裁的特殊表现力才会充分发挥出来，体现出它的独特的艺术力量，获得高度的艺术感染力。器乐这种体裁，由于它最大限度地排除了文学、诗歌、戏剧、舞台动作等非音乐因素的渗入，因此它的特性集中地体现了音乐这门艺术不同于其他艺术的特殊本质。

各门艺术之间最本质的区别之一，在于它们所使用的表现手段的不同。音乐的表现手段是声音（乐音），这是音乐（特别是器乐）在反映现实所具有的特殊规律性的总根源。

文学的表现手段是语言。在文学中，语言是通过概念的符号——文学词汇体现出来的。做为文学的表现手段，语言本身具有高度的具体性和概括性，它既能确切地描绘现实中的各种具体事物，叙述人的情绪、感情状态，又能体现抽象的逻辑思维过程及其成果，表述复杂的思想、观念。当然，这种表现手段也还具有一定的间接性，因为读者在阅读一部文学作品时仍然需要一个想象的过程，文字毕竟只是概念的符号，不像绘画那样直接呈现事物的具体形象，因此读者还需要一个将文字符号转化为表象这样一个想象的过程。尽管如此，文学通过语言、概念，毕竟能为读者确切地展示和描绘现实中的具体事物，直接表述高度抽象的思想、观念。

单纯以声音(乐音)做为表现手段的器乐，情况与文学有很大不同。它不像语言、文字那样具有语义性，它不是概念的符号，既不能直接表现某种概念，更不能直接表述抽象的逻辑思维，复杂的思想、观念。器乐所表现的只是作曲家在一定思想基础上产生的、对客观现实的情绪、感情的反应。器乐的内容不是抽象的逻辑思维，不是概念、判断、推理、结论等理性内容，而是感性的、具体的情绪、感情内容。器乐的这种内容并不直接诉诸于听者的概念世界，而是直接诉诸于听者的感性的情绪、感情世界。同时，由于感受音乐时听者不需要像欣赏文学作品那样通过文字概念这个必经的中间环节，因此音乐能够非常直接而迅速地激发起人的情绪、感情波澜，引起共鸣。人们从贝多芬《第三交响曲》中所感受到的是作者在资产阶级人道主义世界观基础上、在法国大革命直接感染下产生的种种复杂的感情体验，而不可能通过这部交响曲来直接理解资产阶级人道主义思潮和法国大革命事件本身，因为这些内容在一首器乐作品中本来就是无法体现的。

这正是器乐反映现实时所具有的一个重要特性。忽视这个特性，违反器乐创作中的这个特殊规律，势必把创作引向不正确的方向。在我们的器乐创作中常常可以看到这种倾向：有些器乐作曲家想方设法试图在自己的作品中表达某种抽象的、概念性的内容或是非常具体的、甚至是富于情节性的历史事件和现实事件。结果就不得不寻求一些违反器乐创作的规律性的手法。如，为了特定的目的，偶而引用某些现成歌曲做为素材，这本是无可非议的，做得适当，可以获得良好的艺术效果。但是有许多器乐作品却不是这样。现成歌曲的主题实际上是做为某种概念的符号来使用，通过这种已经赋予了语义性的歌曲主题来使听众了解音乐中想要表现的概念。例如歌颂毛泽东的伟大时便采用《东方红》的曲调，寄托对革命者的哀思时则采用《国际歌》的动机，表现人民军队时则采用《三大纪律八

项注意》。按照这个路子，在表现某个历史时期的革命斗争时，就只好求助于引用一系列历史革命歌曲做为主题了。这种办法当然省力，因为它不必再花费更多的精力去创造具有高度独创性的、深刻感情内容的新旋律，听众也似乎“明白了”作者的思想意图，然而代价却是造成了违反器乐创作特性的千篇一律的概念化。这种带有概念图解性质的作品如何能真正打动听众的心灵，激起他们强烈的感情共鸣呢？

强调器乐不能直接表达概念性的抽象的思想、观念，而主要是表达心理性的情绪、感情内容，是不是意味着否定思想、观念在器乐中的地位，不承认器乐作品深刻的思想价值呢？当然不是。历史和现实的艺术实践都充分证明了优秀的器乐作品所具有的深刻的思想价值决不下于歌曲、歌剧、舞剧等其他体裁的音乐作品，但是这种高度的思想性既不是靠直接表述哲理，也不是靠对具体事件或人物形象的塑造来体现，而是蕴藏在深刻的感情内容中。进步的、高尚的思想、观念在器乐作品中是通过作曲家对现实所持的感情态度体现出来的。人的情绪和感情是人对作用于他的客观现实事物的主观体验，是人对现实世界的一种反映形式。它是受社会、历史、人的世界观、阶级意识等因素所制约的。难道我们能够设想，贝多芬在对资产阶级人道主义和法国大革命没有最起码的理性认识的情况下能写出像《第三交响曲》那样具有震憾人心的艺术力量的作品么？这不正说明思想、世界观是包括器乐在内的一切音乐创作的基础么？这一点很重要，它是我们同唯心主义音乐美学所主张的“感情论”的分水岭，“感情论”把音乐中所表达的感情加以神秘化，将它同理性和思想对立起来，否定它的社会性和阶级性，从而否定了音乐做为一种社会意识形态所具有的深刻的认识作用和思想性。

由于器乐表现手段的特殊性质，它不仅不能直接表达抽象的概念、思想、观念，而且也不擅于表现可见的视觉形象，不擅于描绘或模

拟感官可以感知的实在的客体。只要我们将器乐同绘画艺术做一个比较就可以理解器乐的这种特性。绘画通过色彩、线条、形体等手段描绘可见的人物形象、自然景色等实在客体，而声音手段则没有这种能力。当然，器乐可以通过声音手段模拟经常伴随特定音响的事物，例如海浪、风暴、鸟鸣…… 但是这一切毕竟不是器乐所要表现的主要对象。有价值做为器乐模拟对象的自然界音响是极其有限的，它们一般并不具有社会性的内容，这些做为听觉现象的自然音响在揭示社会生活本质的能力上同视觉现象相比，是贫乏得无法比拟的。诚然，有不少的优秀器乐作品从其标题或某些细节上看，似乎是描绘某些自然景物的，但是音乐中所表现的主要并不是自然景物本身，而是人在这种自然景物感染下所唤起的感情体验。作曲家在大自然中触景生情，浮想联翩，他在音乐中直接表现的一般说来并不是那“景”，而是在那个特定的“景”下产生的“情”。阿炳的《二泉映月》所描绘的难道真是无锡的二泉和天上的月亮么？不是。《二泉映月》的音乐之所以感人至深，是因为乐曲中凝聚着作曲家心中在彼时彼地所唤起的感情波澜：凄凉、悲哀而又充满郁愤的激情。在我们的器乐创作中常常可以看到过分着意于自然景色的描绘而忽视深刻的感情表现。应该说，这也是不符合器乐创作的艺术规律的，其结果势必造成器乐作品内容的外在、肤浅，缺乏内在的感人的艺术力量。我们并不笼统地反对在器乐中适当地采用一定的描绘性、造型性因素，在特定情况下，这当然是必要的。但这毕竟不是器乐的特长，不能喧宾夺主。作曲家应该把巨大的创造想象贯注到深刻揭示内心感情上面去，这才符合器乐创作规律本身提出的要求。

器乐同语言艺术和造型艺术相比，确有自己的局限性，但是器乐也有其他艺术不能比拟的优越性。由于表现手段的特殊性质，器乐不得不离开抽象的概念和可见的具体视觉形象的表述和描绘，从而最大限度地转向人的心理世界的挖掘，倾注全力于内在感情的表

现，这便使器乐这种音乐体裁能获得不同于其他艺术、其他音乐体裁的那种特有的艺术感染力。器乐作曲家必须遵循器乐特有的规律，最大限度地发挥这种艺术形式的独特的优越之处，使这种艺术形式在文艺园地中独树一帜。

谈到这里，便不得不涉及到在我国曾引起过争论的一个问题，即器乐内容的不确定性问题。前面已经指出，人的感情是人对现实世界的一种反映形式。没有无缘无故的感情，任何一种感情的产生，都是由特定的对象引起的。从这个意义上讲，器乐中所包含的感情内容是具有确定性的，因为作曲家在作品中表现的感情总是由特定的现象、事件、遭遇等引起的一种体验。但是，必须指出的是当没有其他非音乐因素给以解释和说明的时候，器乐本身只能直接表达作者的情绪、感情、体验本身，却不能展示引起这种情绪、感情、体验的究竟是些什么事物，不能提供产生这种情绪、感情内容的社会原因是什么。人们对柴科夫斯基的《第六交响曲》中悲哀、抑郁的感情有共同的感受，而对产生这种感情的社会的、阶级的原因却具有不同的甚至相反的解释，从而对这部作品做出截然不同的评价，这就是个例证。因此，从这个意义上讲，器乐的内容又具有不确定性的一面。这正是器乐本身的特性，不能回避和否认这个客观存在的事实。长期以来，不确定性问题成了音乐美学讨论的一个禁区，似乎承认这个现象的存在就是“离经叛道”，就违背了马克思主义文艺的基本原理。问题当然不在这里。问题在于如何科学地、实事求是地解释这种现象。从使听众便于进一步深入理解器乐作品的内容，把握作品的思想含义来说，器乐内容的不确定性是这种音乐体裁的一个弱点。在这个意义上，标题性器乐作品有其优越性，因为它在一定程度上能弥补器乐所固有的这种局限性。然而，这里也应该有一个先决条件，即对标题的理解和处理必须符合器乐反映现实的那些独特规律，否则不但达不到目的，反而会流于概念化、一般化。这

种情况在我们的器乐创作中是常常可以碰到的。例如,农村题材的民族器乐曲的标题常离不开"丰收"、"红旗"、"红花"、"欢庆"之类的一般化概念。他们有的在创作时并无明确的标题构思,作品产生后再加标题。有的行政领导部门审查节目,不看音乐本身如何,只看有没有革命的、响亮的标题,于是作曲家只好被迫给自己的作品加上些冠冕堂皇的名字,以便能够获得演出的机会。试问,在这样情况下产生的这些标题音乐能够真正拨动听者的心弦么?对器乐的标题性的这种不正确的理解和处理,不但使器乐创作误入一般化、概念化的歧途,而且也无助于听众加深对器乐作品的理解和感受,反而限制了听者的艺术想像力,甚至使这种想像力枯竭,使标题音乐走向了自己的反面。

当然,我们强调标题性器乐作品的优越性,决不意味着排斥和否定无标题音乐。"四人帮"别有用心地掀起"无标题音乐问题的讨论",对于无标题音乐的创作是一场灾难,器乐作曲家对这个无形的禁区再不敢问津。诚然,无标题音乐有前面提到的那种局限性,然而,事物从来不是绝对的。那种局限性的另一面,恰恰是它最大的优越性。因为听者在欣赏无标题音乐时,想像力不被特定的具体概念、人物、情节所束缚,不必勉强自己设身处地地去体验某种环境、冲突中的人物的感受。因此,听者的艺术想像力在音乐的激发下具有非常广阔的天地,他感到音乐中的一切都不是虚构的,自己不是旁观者,音乐中所表现的感情内容同自身的感情体验紧紧地融成一体。在欣赏无标题音乐时,这种境界和感受是非常独特而强烈的,其程度往往是欣赏其他音乐体裁的作品时所达不到的。无标题音乐在历史上得到蓬勃发展,人们常常对这种音乐体裁感到格外的亲切,为它的艺术魅力所吸引,决不是没有原因的。随着我国听众音乐欣赏水平的不断提高,我相信,无标题音乐的创作也一定会逐渐繁荣起来,在整个音乐创作中占据应有的地位。

器乐的上述这些特性，必然导致在其认识作用、社会功能方面也有自己的特点。器乐的认识作用和社会功能，不在于它是否能为人们提供抽象的理性认识，揭示具体的哲理或观念，而在于从感情上丰富人们的精神世界，因感情的积累和深化从而加深对社会生活的感受能力和认识能力，进而影响对社会现实的感情态度。这是音乐、特别是器乐所具有的独特作用。忽视了这个特点，势必造成对器乐的政治内容、器乐为政治服务的狭隘理解。所谓"必须紧密配合政治运动"、"写中心"就是这种狭隘理解的产物。在新的历史时期中，我国一切工作都应该为四个现代化这个总的政治目标服务，这是毫无疑义的，然而这难道就意味着器乐创作的具体内容必须直接写四个现代化么？应该看到，器乐作品的政治内容是蕴藏在深刻的感情内容中的，正是在这种深刻的感情内容中体现着人们对现实的感情态度和感情关系，而这对人们的社会实践无疑是起着重要作用的。柴科夫斯基的《第六交响曲》从标题到细节都没有直接涉及任何政治概念，然而这难道不是一部具有深刻社会政治内容的作品么？尽管人们对这部作品的社会政治内容的性质有不同的理解，但却没有人能否认这部作品中包含着深刻的社会政治含义。要求器乐直接表现抽象的政治概念，要求器乐必须直接为政治运动服务，这难免要导致器乐创作的概念化，丧失器乐所特有的艺术表现力量，同时也就丧失了器乐真正应该具有的政治内容。

综上所述，器乐创作必须遵循器乐本身的艺术规律，这是器乐创作得到繁荣发展的重要条件。遗憾的是，多年来种种原因和干扰使我们的作曲家很难遵循器乐创作的客观规律办事。这里使我想到不久前在文学理论界展开的"形象思维问题"的讨论，这次讨论给了我们许多有益的启发。文学是一门以语言、概念做为表现手段的艺术，文学中在阐述抽象的逻辑思维成果，表述复杂的思想观念方面是得心应手的。然而即使是这样，文学创作中也同样不能容忍从

概念出发，要求创作过程自始至终不能离开活生生的形象。这形象必须来自现实生活，绝不能由概念或思想意图推导和演变出来。由于器乐表现手段的特殊性质，不存在文学作品中那种含义的"形象"。按我的理解，器乐中的这种"形象"，应该是作者自己的感情体验。器乐创作的整个过程，不能离开这种活生生的感情体验，它必须有来自生活的真情实感，绝不能从抽象的概念、思想意图加以推导和演变。显然，将概念和思想意图转化为用声音来体现的感情，比将概念和思想意图转化为用语言、概念来体现的人物形象、故事情节更为荒谬。从这个意义上讲，"表象—概念—表象"这个标榜为最符合马克思主义认识论的艺术创作公式，对于器乐创作来说，不是更加站不住脚么？

思想禁锢已经打开，思想的解放必将为艺术的真正繁荣开辟道路。在器乐创作领域中，我们应该在一系列的实践和理论问题上拨乱反正，努力探索其中规律性的东西，为未来器乐创作的繁荣创造条件。我们相信，这样的探索也必将对整个音乐创作、表演、历史研究、美学评论产生有益的、深远的影响。

（载《人民音乐》1979 年第 5 期）

对一种自律论音乐美学的剖析

——评汉斯立克的《论音乐的美》

奥地利音乐学家汉斯立克的音乐美学论文《论音乐的美——音乐美学的修改新议》于1854年问世至今已经近130年了。这期间曾多次重版，被译成多种文字传播，成为近代西方音乐美学史中的重要文献。这篇论文中提出的思想对欧美现代音乐美学思想发展产生的深刻影响，恐怕连作者本人生前也是未曾预料到的。

汉斯立克在《论音乐的美》中提出的问题带有根本性。这篇论文主要探讨了音乐的本质，同时也涉及音乐审美感受的性质、音乐的社会功用等问题。这几个问题也正是音乐美学中带有根本性质的课题。特别是汉斯立克重点探讨的音乐的本质更是音乐美学的核心问题。对汉斯立克在这个核心问题上所持的理论观念有一个比较深入的认识和评价，这对进一步了解西方近现代音乐美学存在的问题和不同学派之间的矛盾分歧有无可置疑的重要意义。上述三个问题涉及三个重要领域：音乐本质涉及哲学认识论领域，音乐审美感受涉及心理学领域，音乐的社会功用涉及广义的社会学领域。在当代的音乐美学研究中，虽然各自的侧重点有所不同，但哲学、心理学、社会学始终同音乐美学保持着密切的关系，而且起着制约的作用。

任何一种严肃的理论思想体系的提出并产生广泛影响，其中总是包含着某种内在的历史必然性。汉斯立克的音乐美学思想是特

定历史的产物，是人类对音乐本质的认识发展的历史长河中的一个阶段。只有将它放在西方音乐美学思想发展的总过程中去考察，才会揭示出它的真实性质、它的价值、它的问题所在。只有这样，我们对它的分析评价才会有更多一些的客观性和科学性。在人文科学领域中，对任何一种理论的剖析似乎都不能不同时也是历史的剖析。这篇文章只是对西方近代音乐美学遗产进行理论的、历史的研究的一个初步尝试。

一、西方近代音乐美学中的他律论、自律论概念及其历史渊源

汉斯立克的音乐美学一向被认为是西方近代自律论美学的最早的、最极端的代表。为了弄清它的内容及其所处的近代音乐美学潮流的整个背景，就必须从涉及音乐本质问题的他律论、自律论概念谈起。这两个概念在现代西方音乐美学中已经被普遍采用。

音乐美学中的他律论、自律论概念，是由德国音乐学家费利克思·卡茨(Felix gatz)于1929年在自己编写的《音乐美学的主要流派》一书中第一次使用的。这部书虽然是一本自18世纪末康德以来德国音乐美学史资料的汇编，但是从该书的长篇导言以及史料的选择、编排、归类上，都鲜明地体现着作者对这一段时期德国音乐美学的历史发展所持的观点。卡茨从康德的哲学中借用了他律论、自律论的概念，运用到音乐美学研究中来，做为划分音乐美学流派的基本出发点。

根据卡茨的意见，自18世纪末康德以来德国音乐美学可以划分为两个相互对立的主要流派，即他律论美学和自律论美学。这两个流派的根本分歧何在呢？

他律论美学(Heteronomie-ästhetik)认为：制约着音乐的法则和

规律是来自音乐之外的，也就是说，音乐是受某种外在规律决定的。从这个意义上说，音乐是他律的。（他律〈Heteronomie〉，这个术语，在康德哲学中正是用来概括康德本人所否认的人类意识是由外界原因所决定这一命题时所使用的。）这是因为音乐本身体现着某种外在于音乐的客观实在，即是说，音乐总是标志着纯粹音响现象之外的某种东西。这种东西主要是人类感情，这就是音乐的内容。正是这个内容的性质决定着音乐作品的音响结构、整体发展，决定着音乐的“形式”。所以，也可以将他律论美学称之为“内容美学”（Ln-halts-ästhetik）。

同他律论美学相反，自律论美学（Autonmie-ästhetik）则认为：制约着音乐的法则和规律不是来自音乐之外，而是在音乐自身当中；音乐的本质只能在音响结构自身中去理解，只能从音乐的自身去把握音乐。音乐是一种完全不取决、不依赖于音乐之外的现象的艺术。它的内容不是外来的，不是独立存在于音乐之外的什么东西。它既不是情感，也不是某种语言、映象、比喻、象征、符号。音乐的内容只能是音乐自身。音乐除了它自身之外什么也不表达，什么也不意味。因此，音乐完全是自律的。自律论美学否认音乐中内容和形式的二元性，认为这二者是同一的，音响结构就是一切。①

卡茨对18世纪末以来德国音乐美学发展潮流的这种划分，对音乐美学史的系统化研究是有贡献的。他摆脱了过去谈音乐美学史时按历史顺序平铺直叙、不得要领的叙述方式，抓住了不同观点之间的重要分歧点，在纷繁的各种学说之间的矛盾中缕出了一条比较清晰的线索。

西方哲学史中，依照哲学家们如何回答思维与存在的关系而分成了两大对立的阵营：唯心主义和唯物主义。它们之间的斗争贯穿

---

① 卡茨：《音乐美学的主要流派》。德国费狄南·恩克出版社1929年版11页及该书导言。

在两千多年来的西方哲学思想发展的全过程中。不同历史时期的音乐美学思想总是同该时期的哲学思想密切联系在一起的，前者常常是受到后者的制约。但是西方音乐美学思想的发展，却很难缕出一条唯心主义同唯物主义明显对立的线索。情况似乎要复杂得多。许多杰出的唯物主义哲学家常常很难彻底坚持用唯物论来考察音乐这门艺术并得出正确的结论。在马克思主义的音乐美学体系完全建立起来以前，我们难得看见具有唯物主义倾向的音乐美学派别能真正彻底同唯心主义的音乐美学观划清界限。卡茨将18世纪末以来的德国音乐美学划分为他律论、自律论两个派别，也说明了这种复杂情况。我们不能简单地将他律论、自律论的对立完全看成是音乐美学思想中唯物主义同唯心主义的对立，尽管表面上看起来似乎存在着这种对立的某些因素。关于这个问题本文后面将要涉及。

虽然我们承认卡茨的他律论、自律论的划分的合理性和价值，而且我们也准备在这个基础上来讨论汉斯立克的音乐美学观点，但是我们不能不同时指出，卡茨在具体进行划分和归纳时，有不少值得商榷之处。他对个别的人物和论点做了片面的理解，抓住了某些个别论断而对整体思想和本质的东西却忽略了，从而造成划分上、归类上的错误。将舒曼的音乐思想归入自律论美学就是一个明显的例子。将康德的"形式美学"(Formästhetik)同自律论、特别同汉斯立克分离，而将它简单地归入他律论美学的范围，这更是难以令人同意的。用某些相异的东西来掩盖更多的相同的东西，这只能造成理论上的混乱。出现这种情况的原因，也许是因为卡茨本人作为音乐美学上的自律论者，难免带着理论立场上的倾向性而未能对史料完全做到冷静客观的分析。

现在谈谈西方音乐美学中的他律、自律体系的历史渊源。

这两种体系的对立是在19世纪中叶汉斯立克的《论音乐的美》发表后才最后确定下来的，但是它们的思想渊源却是相当久远的。

在西方古代的音乐思想中已经能够隐约看到它们的某些思想萌芽。

在古希腊时期的音乐思想中占主导地位的是音乐的模仿论。当时的音乐思想还只是哲学思想的一个组成部分。不论是唯物主义哲学家还是唯心主义哲学家，他们都把音乐看成是一种模仿，所不同的是他们对音乐模仿的对象有不同的看法。唯物主义者赫拉克利特（Herakleitos，公元前 540—公元前 470）、德谟克里特（Demokritos，公元前 460—公元前 370）等人把音乐模仿的对象理解为自然界的实在客体，而唯心主义者柏拉图（Platon，公元前 429—公元前 347）虽然也承认音乐模仿的对象是现实世界，但他却认为这现实世界不过是理念世界的影子或派生物。音乐作为一门艺术，不过是影子的影子，模本的模本。对古代音乐思想做出重要贡献的是亚里斯多德（Aristoteles，公元前 384—公元前 322），他把音乐中的模仿论向前推进了一大步，将音乐同人的感情生活进一步联系起来："节奏和乐调是一种最接近现实的模仿，能反映出愤怒和温和、勇敢和节制以及一切互相对立的品质和其他性情。"①古希腊音乐思想中的上述模仿论，就其承认音乐的内容来源于音乐之外的事物这一点而言，它是他律论美学的最早的雏型。如果说德谟克里特的具有朴素唯物主义倾向的模仿论是 18 世纪法国启蒙运动时期唯物主义学者们的音乐美学观的先声，柏拉图的客观唯心主义音乐观为 19 世纪德国哲学家黑格尔的音乐美学开了先河，那么，亚里斯多德的音乐思想则为 19 世纪音乐美学中的"感情论"开辟了最初的道路。

然而，正是在古希腊音乐思想中，已经孕育着后来的自律论美学的种子。毕达哥拉斯（Pitagoras，约公元前 588—约公元前 500）把"数"当做音乐的本源；认为音乐的基本法则是"数"的关系；提出音乐的美与和谐只能到"数"的关系中去寻找。② 在我们看来，"数"只是

---

① 《西方美学家论美和美感》。北京大学美学教研室编选，1962 年版 106 页。

② 罗塞夫：《古代音乐美学》。莫斯科国家音乐出版社 1960 年版 16—32 页。

音乐的一种偏重于形式方面的属性，而毕达哥拉斯却将它加以绝对化，并视为音乐美的根源。柏拉图虽然是模仿论的提倡者，但是在论述美时也常常从纯粹形式因素着眼，认为形式美按其本质来说是绝对的。在他看来，音乐的美在于音调在形式上的所谓“单整性”[①]。公元前 2 世纪希腊化时期奴隶制开始衰退，哲学中出现了怀疑论倾向。当时的哲学家恩匹里克(Empiricus，公元前 2 世纪)对音乐模仿事物的可能性提出根本的怀疑和否定。[②] 从上述这些倾向中我们已经可以隐约地看到把形式作为音乐的本源，否认音乐可以表现事物的自律论美学的某些思想萌芽。

欧洲进入中世纪封建社会后，宗教神学的世界观占了绝对统治地位，成了思想、文化、学术领域的精神主宰。中世纪经院哲学的思想家们的音乐观是承认音乐中包含着音乐之外的非音乐的内容的。用后来的话说，音乐是他律的。但是这内容既不是现实的客观存在，也不是什么理念世界，而是同彼岸世界的上帝相联系。上帝是音乐美的最终根源。对于像奥古斯汀(Augustine，公元 354—公元 430)和托马斯(Thomas，1226—1274)这些经院神学家们来说，音乐的美不过是上帝在音乐这个对象身上打下的烙印，是上帝自身性质的体现。人们可以通过音乐的美来观照上帝的美。音乐中表现的情感应该是对上帝信仰的虔诚，对现世罪恶的卑视和对彼岸世界的憧憬。从中世纪的音乐思想体系中我们可以清楚地看到音乐美学是在多么大的程度上受到该时期哲学世界观体系的制约。不过，我们也应该看到任何一个时代的文化都不可能与历史隔绝而凭空杜撰，它不可避免地要从前人的文化成果中吸收某些东西，加以改造，为己所用。蛮族入侵后建立的封建文化根底很浅，他们不得不吸收古希腊文化中的某些东西。奥古斯汀和托玛斯一方面强调一切文

① 柏拉图：《文艺对话集》。人民文学出版社 1963 年版 298 页。

② 罗塞夫：《古代音乐美学》。莫斯科国家音乐出版社 1960 年版 62—64 页。

化的神学性质，强调音乐美是上帝的绝对美的体现，另一方面又强调事物（包括艺术、音乐）的美在于形式。当然这种形式方面的因素又总是同神学结合起来的。整一、和谐、秩序都是上帝自身属性的体现。但这毕竟也说明，古希腊时期强调从形式方面探索事物（包括音乐）的美这种思想源流即使在经院哲学占绝对统治地位的中世纪也没有完全中断。

中世纪末期的文艺复兴运动使音乐思想发生了一次深刻的变革。新兴市民阶级的思想代表——人文主义者在意识形态领域展开的对封建社会思想体系的批判中，用人性、现实生活、追述人生乐趣来取代神、彼岸世界和禁欲主义。用人文主义思想武装起来的音乐学者们把古希腊的模仿论作为自己的音乐观的出发点，同时赋予了这种学说以新的时代内容。他们把市民阶级世俗的现实生活看做是音乐模仿的广阔对象。音乐家伽里略（galileo，1533—1591）劝作曲家们到集市上去观察各种各样人们的生活，倾听他们语言中丰富多彩的音调和充满表情的声音，“如果他们（指作曲家）仔细地观察、周到地研究这些不同的情况，他们就可能得出为表现任何别的情况时应当怎样做的规律”。[①] 当时的音乐学者虽然还不能完全摆脱宗教神学世界观的束缚，但他们在音乐中已经把人的情感提高到重要地位，声称音乐是“热情的心灵的表现”，认为音乐像语言一样可以表达人的情感。他们也强调形式的因素，开展对音乐技术手段的研究，但却很少将形式与内容对立起来，二者是统一的。这一切都说明文艺复兴时期的人文主义音乐学者在同宗教神学的音乐观的斗争中已经为感情美学的最终产生扫清了道路。

17 世纪下半叶和 18 世纪，西方音乐思想的中心开始由意大利向法国和德国转移。具有明显他律论倾向的“感情美学”形成并占

---

① 伽里略：《关于古代音乐和新音乐的对话录》。转引自舍斯塔科夫的《从美育论到主情论》。

据着主导地位。它是文艺复兴时期人文主义倾向音乐观的自然发展和在新的历史条件下的进一步发挥。这是总的趋向，但在法、德之间也有差别，他们的侧重点并不相同。在法国，具有唯物主义哲学倾向的启蒙学者们以及在他们影响下的音乐家们大多是在进一步发挥模仿论的基础上去思考音乐美学问题的。当时活动于法国的作曲家格鲁克(Gluck，1714—1787)把音乐看做是一种对自然的模仿，而在对自然的理解中已经包含着人类本性的涵义。他们正是在这个基础上来理解音乐与人类感情生活的关系的。他们把音乐看做是一种语言，可以表达各种不同的内心情感和激情。当时著名的启蒙学者卢梭在论述旋律时说："只是自然的模仿，把它们(指音乐、绘画)提高到了艺术的地位。……是什么使音乐成了模仿的艺术呢？是旋律。旋律模仿人声的变化，表现怨诉，表现出痛苦和喜悦的呼声，表现出威吓和叹息；一切情感的发声表现都属于旋律表现的范围。"①

如果说法国的启蒙学者和音乐家们侧重从模仿论角度阐述音乐的本质，那么德国的音乐思想家们则更多的是把音乐直接表现人类情感这个命题做为理解音乐本质的出发点。人们常常把这个流行于18世纪中叶的音乐美学理论称之为"激情论"(Affekt-lehre)。当时的玛泰松(Mattheson，1681—1764)、玛尔布格(Marburg，1718—1795)、苏尔策(Sulzer，1720—1779)等人都是把音乐看做是描写"各种心灵波动"、"各种心底意向"、具体表达"各种人类激情"的艺术。但是必须指出，在激情论以及在这种理论影响下的创作实践中，感情与理智之间是平衡的、协调的；情感的表现是节制的，从不使它发展到狂热地步，而总是将它纳入理智的轨道。18世纪后半叶，德、奥古典音乐中理智与感情之间达到高度的平衡，这显然是同启蒙运动

---

① 卢梭：《试论语言的起源》。转引自《音乐译丛》第1辑，音乐出版社1962年版76—78页。

时期强调人类思维和人类社会的理性标准有直接的关系。贝多芬要求"每一种艺术都是鉴别真诚感情的过程",但他同时又强调"应该要求人们用理性来倾听我们"。

应该指出的是,即使在激情论盛行的18世纪上半叶的德国,离开音乐的感情内容而从抽象的思辩和形式角度探讨音乐本质的自律论倾向也没有完全中断。德国著名学者莱布尼兹(Leibnitz,1646—1716)就是一个例子。他把数学看做是音乐的基础,把数的关系同音乐的本质、音乐的内容联系起来,把音乐称做是"心灵的算术练习"。① 这种思想的渊源虽然可以追溯到古希腊的毕达格拉斯,然而它是在完全新的哲学自然科学的背景下提出来的,对后来从纯形式出发的美学观点不是完全没有影响的。

18世纪末叶,西方音乐美学思想的发展终于进入了一个对后来产生深远影响的新阶段。这就是康德(Kant,1724—1804)在《判断力批判》中提出的音乐美学观。它的重要性在于:第一次为音乐美学中的自律论从哲学方面提供了根据。康德并不熟悉音乐艺术,而且脱离当时的音乐生活实践。他关于音乐本质的论点完全是他的哲学美学体系的思辩的推演。在他看来,无标题的纯音乐属于纯粹美的范畴,它同花卉、图案一样,"本身并无意义:它们并不表示什么,不是在一定的概念下的客体"。② 这种音乐的美,做为纯粹美,它不涉及概念、欲望,没有目的,而只是"一个对象的符合目的性的形式"。③ 这样,康德便将纯音乐中的内容因素完全排除了,形式就是它的一切。从这里我们可以找到汉斯立克自律论美学的直接渊源。不过,康德在音乐美学问题上是存在着矛盾的。一方面他认为纯音乐本身并无意义,什么都不表示,但又不得不承认音乐中存在着丰富的

---

① 《西方美学家论美和美感》。北京大学美学教研室编选,1962年版30页。

② 康德:《判断力批判》上卷。商务印书馆1965年版68页。

③ 同上书74页。

情感内容:“像音调的变化对每个人好像是诸感觉的一普遍懂得的语言一样,音乐艺术为自己掌握着这些音调的变化在它们的全面的强调中,做为感情的语言而施行着。”[①]康德的《判断力批判》写于1790年,这颇值得我们思索。当时法国大革命正在如火如荼地进行着。在那里音乐还做为革命斗争的武器发挥着巨大的社会作用。革命领袖罗伯斯庇尔把当时的音乐活动称做是“全民行为”。然而隔岸观火的德国学者们,包括康德在内,虽然曾一度为法国革命的口号所激动,但热情很快便冷却下来,把自己关在书斋中远离革命实践。在这种情况下产生了具有明显形式美学倾向、为艺术而艺术的音乐观似乎就不是不可理解的偶然的事了。但是,康德的音乐美学理论在当时毕竟没有很快产生多少实际影响。《判断力批判》发表64年后汉斯立克的《论音乐的美》才问世。原因是康德的这本著作发表后不久,欧洲文艺界(包括音乐)便先后被一种影响广泛而深远的浪漫主义浪潮所淹没,为时长达半个世纪之久。

浪漫主义的音乐美学强调音乐是一种表情的艺术。浪漫主义者们强调音乐同文学、诗歌、美术、戏剧之间的内在联系,促进互相间的结合和沟通,从后者中汲取题材和灵感。他们崇尚情感,把情感视为音乐艺术的中心内容,甚至把它置于理智之上。浪漫主义的音乐美学总的看来是属于他律论体系的。我们从舒曼、柏辽兹等人的音乐创作和评论文章中可以清楚地看到这种倾向。从历史发展的观点看,浪漫主义的音乐美学(它被汉斯立克称之为“情感美学”)是18世纪德国的激情论在新的社会历史条件下的发展。19世纪上半叶西欧资产阶级社会知识分子的阶级意识更加成熟。他们高度肯定自身(包括自己的情感)的价值,强烈要求最后冲破旧的封建社会残余的精神束缚,发展个性,解放个性。音乐成为这种精神趋向得

① 同上书175页。

到最广阔最自由发展的领域。

对浪漫主义的他律论音乐美学产生深刻影响的是德国哲学家黑格尔的音乐观。黑格尔本人并不同情当时的德国浪漫主义文艺，但是他于1817年发表的《美学》却实际上为浪漫主义的他律论美学从哲学美学上提供了根据。黑格尔是个客观唯心主义者，他的音乐观不过是他的哲学体系的一个组成部分。音乐做为一门艺术，它的内容不过是处在特定发展阶段的理念（或称绝对精神）以感性方式的显现。在这个大前提下，他强调音乐的内容是情感的表现，只有情感才是音乐所要据为己有的领域。“在这个领域里音乐扩充到能表现一切各不相同的特殊情感，灵魂中的一切深浅不同的欢乐、喜悦、谐趣、轻浮、任性和兴高采烈，一切深浅不同的焦燥、烦恼、忧愁、哀伤、痛苦和怅惘等等，乃至敬畏崇拜和爱之类情绪都属于音乐表现所特有的领域。”[1]但是黑格尔所理解的情感是一种抽象的“自我意识”，是一种所谓“完全无对象性的内心生活”。

黑格尔的这种思想给予汉斯立克的理论劲敌李斯特（Liszt，1811—1888）的音乐观以深刻的影响。李斯特在他的几乎是与汉斯立克的《论音乐的美》同时发表的音乐论文《柏辽兹和他的〈哈罗尔德交响曲〉》（写于1850年前后）中，将音乐中的情感强调到了极端，甚至将它同思想理性对立起来：“感情在音乐中独立存在，放射光芒，既不凭借‘比喻’的外壳，也不依靠情节和思想的媒介。”他认为：“只有在音乐里，由于那自由自在的、充满着温暖的力量的感情的激流，使我们从Thought（思想）的魔鬼势力下解脱出来，使我们的发皱的额头从思想的重负下得到暂时的解脱。只有音乐中所表现的情感能使我们从理性及其支配下的表现手段中解脱出来。”[2]李斯特甚至认

---

① 黑格尔：《美学》第三卷上册。商务印书馆1979年版345页。

② 李斯特：《柏辽兹的〈哈罗尔德交响曲〉》。见《李斯特论柏辽兹和舒曼》，音乐出版社1962年版27—28页。

为音乐无时不是在“表现”情感，音乐本身简直就是情感的“化身”。“化身”(Inkarnation)这个从宗教中借用来的词汇的使用，已经使李斯特的“情感美学”蒙上了一层神秘的色彩了。

浪漫主义的情感美学在50年代中期李斯特的美学思想中达到了它的高峰。正是在这样的背景下，1854年出现了与之相抗衡的汉斯立克的自律论美学。它的基本立论正是建立在对他律论的情感美学的尖锐批判的基础之上的。

以上是对西方音乐美学思想中的他律、自律体系的历史渊源的粗略追溯。从这里我们不难得出以下看法：汉斯立克的自律论美学在19世纪中叶的出现决不是偶然的现象。它的形成有很深远的历史渊源。这种音乐思想体系的最终形成标志着人类对音乐本质所进行的充满矛盾的认识和探索过程的一个特定的阶段。从这个意义上说，汉斯立克在《论音乐的美》中所阐述的自律美学体系是西方音乐思想长期发展的产物，它的出现包含着历史必然性的因素。

二、关于音乐的本质

汉斯立克在音乐本质问题上的基本论点

从康德《判断力批判》的发表到汉斯立克《论音乐的美》的问世这半个多世纪期间，在德国已经有人试图从自律论立场探讨音乐的本质。例如哲学家、美学家黑尔巴特(Herbart)和齐梅尔曼(Zimmermann)的论著都在这方面进行过尝试。黑尔巴特的《实践观点的哲学小百科全书》发表于1831年；齐梅尔曼的《论音乐的美》则同汉斯立克的同名著作发表于同一年(1854年)。他们二人都坚持认为音乐并不表达情感，音乐中存在的只是形式而无内容。不过他们二人都够不上是音乐行家，他们的著作在音乐理论界的影响都远不能同汉斯立克相比。

汉斯立克在音乐本质问题上的论点是他的《论音乐的美》的核心，可以简要归纳如下。

什么是音乐的本质？这个问题实际上也就是要求回答：音乐的内容究竟是什么？汉斯立克在阐述这个问题时是从批判情感论入手的。

汉斯立克坚决反对把情感的表现看做是音乐的内容。他认为情感的表现，这完全不是音乐的职能。音乐从根本上来说是无法表现情感的。如果说音乐同情感表现有某种关系的话，那也至多只能在这个意义上，即音乐可以表达情感运动的物理方面的属性，诸如强、弱、快、慢、升、降等，而不能表现情感本身。为什么？因为情感总是以概念、判断等理性思维的因素为依据的。"一种确定的情感从来也不会没有真实的历史内容而存在着的，而历史的内容只有通过概念才能予以说明。显然，音乐做为'不确定的语言'是不能重现概念的，而情感的明确性恰恰正是由于它的概念的核心。"①

音乐既然不能重现概念，因而也能表达情感，那么音乐表达的究竟是什么呢？汉斯立克认为，是一种纯音乐性的"观念"(Ldee)。这观念的具体内涵在下面这段话中得到说明："有一类观念可以用音乐固有的方式充分地表现出来，那就是一切与接受音乐的器官有关的，听觉可觉察到的那些力量、运动和比例方面的变化，即增长和消逝，急行或迟疑，错综复杂和单纯前进等一类观念。"

音乐所能表现的这种纯音乐性的"观念"实际上不过是乐音进行的各种不同形式，汉斯立克认为这就是音乐的内容。"乐曲的内容除了听到的乐音形式之外，别无其他东西；因为音乐不仅是通过乐音来说话，它说的也仅仅是一些乐音而已"。其他艺术中所具有的那种内容(如题材)和做为被表现的对象的素材，在音乐中是根本

① 《论音乐的美》。人民音乐出版社 1978 年版 16 页。

不存在的。从这个意义上说，音乐艺术具有一种“无内容性”。在这个基础上，汉斯立克为音乐的内容下了一个自律论美学的经典性的定义：“音乐的内容就是乐音的运动形式”。

于是，在汉斯立克的观念中音乐的内容和形式不过是同一个东西。“什么可以叫做内容？是否就是乐音本身？当然是的；可是，这种乐音已经具有形式。什么是形式？也就是乐音本身，可是这些乐音是已经充实的形式。”

既然音乐不能表现情感，“情感不能做为审美规律的基础”。音乐的内容不过是“乐音的运动形式”。那么音乐的美是什么呢？汉斯立克的回答是：“音乐美是一种特殊的只为音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音以及乐音的艺术组合中。优美悦耳的音响之间的巧妙关系，它们之间的协调和对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前，并且使我们感到美的愉快。”这个定义说明汉斯立克关于音乐美的概念实际上同所谓的纯音乐性的观念、音乐的内容、音乐的形式不过是同一个东西，归根到底都是指乐音运动的形式而言的。

不过，汉斯立克认为这种音乐美也必须有一种所谓“精神内涵”或“内在精神”做为它存在的条件。他说：“我们一再重复音乐的美，但并不因此排斥精神上的内涵，相反地我们把它看做必然的条件。因为没有任何精神的参加，也就没有美。我们把音乐的美基本上放在形式中，同时也指出，乐音形式与精神内涵是有着最密切的关系的。”这种精神内涵是什么呢？汉斯立克是指一种所谓“幻想力”而言的。正是作曲家将自己丰富的幻想力注入乐音的形式中去，才使音乐美得以产生：“组成音乐美的乐音组合、结合关系——这是通过幻想力的自由创造活动而产生的。”因此这幻想力正是音乐美的根源。音乐创作过程也就是作曲家通过自己的这种幻想力用乐音关系去

"塑造纯粹的形式"的过程。至于作曲家的幻想力究竟是如何变为音乐的,这过程是如何进行的,这是无法回答的,不可知的:"有一种原始神秘的力量在作曲家心灵中唤起了一个主题,一个动机,我们永远无法看见这个原始力量是怎样工作的。我们不能追究第一粒种子是怎样产生的,只能做为一个简单的事实来承认它。"

以上就是汉斯立克对涉及音乐本质的一系列问题的回答。这一切都导致他的这样一个自律论的结论,即音乐的内容、音乐的形式、音乐的美"与任何陌生的、音乐之外的思想范围(Gedanken-kreis)都没有什么关系"。[①] 汉斯立克批评柏辽兹、李斯特、瓦格纳等人想要在音乐中去表现某种音乐之外的内容是"站在错误的立场上",是"没有置身音乐中,而是置身于音乐之外",这种批评和责难正是以上述自律论美学的理论立场为依据的。

它的历史价值

汉斯立克是在对他律论的情感美学的尖锐批评中阐述自己的观点的。他对情感论的这种批评包含着合理成分。因为情感论美学对音乐内容的解释确实包含过多的不科学的主观因素。情感论者常常将音乐作品本身所包含的、客观的思想感情内容和欣赏者们感受音乐时产生的种种主观想象这二者不加区分,甚至把后者完全当成了前者。这就势必造成对音乐作品内容的理解包含着很大的主观随意性。这不仅不符合作品内容的实际,而且往往超出音乐表现的可能范围,是强加给音乐作品的。这种情况甚至发展到将音乐作品内容的解释极端庸俗化的地步。汉斯立克列举了将莫扎特的《g 小调第四十交响曲》的四个乐章说成是四个不同阶段的热烈的爱情故事这样极端的例子。汉斯立克的批评无疑是正确的。他抓住

---

① 以上均引自《论音乐的美》。人民音乐出版社 1978 年版。

了情感美学的这个重要弱点。

汉斯立克之所以能尖锐地提出这个问题，其原因之一是因为他能大胆地去克服长期以来占统治地位的浪漫主义音乐美学的缺欠：即在强调音乐同各门艺术之间的互相沟通、渗透、融合的同时，忽略了音乐作为一门独立艺术的一系列特殊性质。从这个意义上说，汉斯立克对舒曼的“一种艺术的美学也就是另一种艺术的美学，只是所用的素材不同而已”[1]这一论断的批评是抓住了要领的。汉斯立克因而能郑重地提出在音乐美学的研究中“体系”应该让位于“探索”，也就是说对普遍原则进行推理的演绎法应该让位于对特殊性质进行研究的归纳法。汉斯立克从音乐区别于其他艺术的特殊性质这个角度提出问题，并以此作为基点探讨音乐的本质，这对音乐美学研究在方法论上不能不说是一个重要的突破。没有这一步，音乐美学就不能作为一个独立的科学领域真正确立下来。诚然，对音乐艺术的特殊性质的注视并不是从汉斯立克才开始的，早在古希腊时期亚里斯多德就已经探索过这个问题。但是，汉斯立克却是在音乐美学发展的一个完全新的历史条件下提出这个问题的。这个新的历史条件表现在以下两个方面。

一方面，就欧洲文艺发展的总趋势看，浪漫主义潮流的优势已经逐渐被现实主义潮流所取代。拜伦、雨果的浪漫主义文学的兴盛已经不能不逐渐让位于巴尔扎克、狄更斯的现实主义文学了。音乐思潮的演变虽然比文学思潮要慢一些，但是，以情感美学为其美学思想基础的浪漫主义音乐在 19 世纪 50 年代已经进入了自己的末期。它的黄金时代已经临近尾声。肖邦已经逝世，舒曼的音乐创作已经开始衰竭，柏辽兹音乐的浪漫主义光彩已经暗淡，而被后人称之为“新浪漫主义”的瓦格纳、李斯特的后期创作实际上只不过是浪

---

① 舒曼：《1835 年新年祝词》。见《论音乐与音乐家》，音乐出版社 1960 年版 148 页。

漫主义兴盛时期的回光返照。

另一方面，实证性的自然科学在19世纪中叶有了迅速的发展。其中特别是生理学、心理学的发展及其在音乐科学方面的应用对音乐美学产生了影响。德国生理学、物理学教授黑尔姆霍尔兹(Helmholtz)的著作《作为音乐理论的生理学基础的音感觉论》的发表为从生理学和物理学角度研究音乐开辟了道路。其后的德国心理学家施图姆夫(Stumpf)则开辟了对音乐进行心理学研究的新领域。他的两卷《音乐心理学》发表于80年代。对音乐进行实证性的自然科学的研究，这对于已处于衰落阶段的浪漫主义美学来说，实质上是一个严肃的挑战，因为这种研究强调对音乐进行客观性的考察，力图排除主观的因素。汉斯立克赞同这种新的趋向。他对黑尔姆霍尔兹有很高的评价，在《论音乐的美》一书中称前面提到的那本著作是"划时代的丰富收获"。汉斯立克提出："我们的时代，有一种推动着一切知识领域的力量，要求对于事物取得尽量客观的认识，这个要求也必然牵涉到美的探讨……假如美学不致全部成为幻觉的话，那末至少必须采用接近于自然科学的方法，至少要试图接触事物本身，在千变万化的印象后面，探求事物不变的客观真实。"可以说，汉斯立克对感情论中的非科学的主观性进行批判，强调客观地考察音乐艺术本身的特殊性质，这些恐怕是只有在当时实证性自然科学发展的基础和前提下才可能提出来的。

上述情况虽然说明在19世纪50年代中期汉斯立克的自律论美学的提出已经具备了客观条件，但是，面对当时欧洲乐坛进行理论上的挑战，这对一个只有29岁的青年人来说毕竟不是一件轻而易举的事。在当时西欧的音乐评论界浪漫主义音乐大师们的美学观念还有着广泛的影响和很高的威信。舒曼的音乐评论断断续续一直延续到1853年，柏辽兹的评论活动在60年代初仍在进行，而李斯特的重要音乐论文几乎与汉斯立克的《论音乐的美》同时发表。但是，

汉斯立克却毫无畏缩。他充满自信，将一个世纪以来的二十几名音乐理论家的名字列在自己的著作中树为论敌，向他律论的情感美学进行论战。这无疑是需要足够的理论勇气和批判精神才能做到的。

我们肯定了汉斯立克从音乐的特殊性质出发对情感美学所进行的批判中包含着有价值的因素，它在西方音乐美学思想发展的历程中应该得到应有的历史地位。但是，我们不能不同时指出，他对情感美学的批判，在今天看来，并没有完全击中要害，反而将它的合理成分全盘否定了。更重要的是，他虽然提出了音乐的特殊性质这个音乐美学中的重要问题，但是这不但没有因此使他能克服情感美学中包含的唯心主义因素，相反却使自己在音乐本质这个问题上走向了极端，陷入了更深的唯心主义深渊。这正是我们将要在下文中集中讨论的问题。

存在的问题

汉斯立克的自律论美学在音乐本质这个问题的观点存在着一系列的问题。它涉及音乐的内容、音乐中内容与形式的关系、音乐美等几个主要方面。在这些方面，我们同汉斯立克之间都存在着分歧。

1. 最根本的是哲学认识论上的分歧。

美学的基本问题从来都没有离开过哲学问题。对音乐本质这个音乐美学中的基本问题的分析，我们就不能不将它提到哲学的高度来进行。恩格斯指出："全部哲学，特别是近代哲学的重大的基本问题，是思维和存在的关系问题。……哲学家们依照他们如何回答这个问题而分成两大阵营。凡是断定精神对自然界来说是本源的……组成唯心主义阵营。凡是认为自然界是本源的，则属于唯物主义的各种学派。"[①]音乐艺术作为一种意识现象、思维领域中的现象，

---

① 恩格斯：《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》。见《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社 1972 年版 219—220 页。

它究竟是独立存在于自然(也即现实)之外的本源呢?还是说客观存在的现实是本源,而音乐只是这种现实的某种形式的反映?这是我们同汉斯立克自律论美学在哲学上的根本分歧所在。也许有人会认为这是一个老生常谈的问题,然而这却是一个严峻的、无法回避的、带有根本性的问题。

汉斯立克在这个根本问题上的立场是鲜明而毫不含糊的。他否定音乐中包含任何音乐之外的内容,排除音乐同音乐之外的思想范围有任何关系,把音乐看成是绝对自律的,这样就从根本上割断了作为精神、思维现象的音乐同客观存在的现实之间的关系。汉斯立克确认存在于音乐中的那种所谓"精神内涵"(也即创造形式的"幻想力")既不是情感也不是思想,因为情感和思想是根本不能体现于音乐之中的。那么,这种精神内涵或幻想力究竟是什么呢?它只能是一种同活生生的客观存在的现实世界毫无关系的、抽象的精神本体。只有这种不依赖于客观世界而独立存在的精神本体才是音乐的本源。这样,音乐作为一门艺术,它只能来源于人的主观精神的创造,而不依赖于音乐之外的客观现实。汉斯立克在音乐本质问题上的这种自律论观点同唯心主义哲学的下述基本论断是完全一致的:精神现象是不依赖于物质的独立的本体,它只能来源于人类心灵的自由创造。

音乐是一种精神现象,是人类精神活动的产物。在这一点上我们同汉斯立克之间没有分歧。问题在于如何看待这种精神现象本身。在我们看来,音乐中所体现的精神内容,作为一种人类意识,它根本不可能是不依赖客观存在(自然、社会)而独立存在的本源性的东西。它只能是客观存在的一种反映,只能是外在事物在人类头脑中产生的主观映象。这是马克思主义哲学认识论的根本立场。从这种根本立场出发,我们认为音乐中所包含的精神内容不但不像汉斯立克所谈的那样同音乐之外的所谓非音乐的事物无关,相反,它

正是受到这种事物的制约和决定，是客观存在的反映。基于这种理解，我们认为汉斯立克在音乐本质问题上的自律论观念从哲学认识论的高度来看完全是一个错误的唯心主义命题。它使音乐脱离了它自身赖以存在的客观基础，使之成为无源之水、无本之木，并由此导致自律论美学的一系列错误结论。

为什么这种在我们看来是错误的唯心主义观点却在音乐艺术领域中能获得广泛的影响？这个问题值得我们认真思索。

我们知道，在任何一门艺术中作为客观存在的外部世界（现实、社会、人）同该种艺术作品所展示的东西之间在形式上都存在着差别性。在不同种类的艺术中，这种形式上的差别性在程度上是很不相同的，而在音乐艺术中，它显得最为巨大和明显。我们可以做一个简单的比较。在绘画艺术中画面上所展示的自然景物同现实存在的客体之间存在着形式上的差别。例如画面上的自然景物只局限在一个平面上，它只保持着一瞬间呈现出的绝对的静态，它的实际大小也同实在客体不一定相同等等。尽管如此，对于欣赏者来说，绘画作品同现实存在的外部世界之间的关系毕竟还是容易把握的，它们之间的相似性是一目了然的（现代抽象派的作品也许是例外）。戏剧艺术中舞台上展现的情景同真实生活之间的形式上的差别同这二者之间的相似性相比，是远居于次要地位的。这种差别远远不会影响观众对戏剧艺术同真实生活这二者间关系的把握。文学、诗歌中的情况同美术、戏剧有些不同了。它不直接展示可见的视觉形象，但是语言文字的巨大功能可以间接地再现广阔的生活情景、复杂丰富的心理状态和思想境界。对于一个具有一定文化素养、生活经验和想像能力的读者来说，文学、诗歌作品中所展示的东西同客观存在的现实生活间的关系是不难把握的，尽管比起造型艺术、舞台艺术要间接些。

在这方面，音乐同上面列举的那些艺术有很大不同。在没有其

他艺术手段(如文学、诗歌、舞台艺术……)渗入的纯音乐中,音乐直接展示的音响外形同现实世界中的可视形象、复杂的思想情感等精神现象之间存在着极大的形式上的差别性。除了少数具有音响模拟性因素的音乐作品之外,音乐的音响外形对可见的视觉形象,特别是对纯属精神领域的思想情感的依赖关系在形式上是非常间接、非常隐蔽、甚至是非常疏远的。二者之间形式上的差别性愈大、愈疏远、愈间接,那么,在揭示前者对后者的依赖关系时就会碰到愈大的困难,这种关系也就愈容易被怀疑乃至否定。本来,在外部世界同人类意识之间的关系这个问题上,由于意识本身作为外部世界的映象已经是主观化了。而音乐作品的音响外形同一般的人类意识相比则是更加主观化的东西,因而音响外形经过意识这个中间环节对外部世界的依赖关系就更难以被揭示,也就更容易被唯心主义所利用了。这也许就是自律论的观念比较难以在文学、诗歌、美术、戏剧等艺术中被发挥和承认,而在音乐艺术中却获得了广泛市场的原因。

我们进一步要问,造成外部世界同音乐作品间在形式上的这种极大的差别性的根源何在?我们认为关键在于音乐所使用的特殊的物质手段。音乐的物质手段既不是造型艺术中使用的石块、颜料,也不是文学、诗歌中使用的文字、词汇,也不是舞台艺术中使用的形体动作,而是声音(确切地说,主要是经过了选择的乐音。)它的非视觉性和非语义性便造成了音乐作品同外部世界之间在形式上极大差别性的原因。音乐的物质手段的这种特性是音乐区别于其他艺术的总根源。汉斯立克注意到了这个问题,并且指出了它的重要特征,这是他的贡献。然而可惜的是他过分夸大了这一特性,将它绝对化,结果导致了错误的结论。

2. 关于音乐的内容。

在这个问题上我们同汉斯立克的主要分歧是:汉斯立克不承认

音乐可以表现情感，否定音乐的情感内容，而我们不仅认为音乐能够表达情感，而且认为音乐的内容主要是情感内容。

音乐是社会中人们之间精神交往的一种手段。再孤独再内向的作曲家也总是想通过自己的音乐向他周围的人们说些什么，否则他从事艺术创造活动就是不可理解的。这在任何艺术中都是一样的。问题在于：音乐说些什么？它能够说些什么？这在不同艺术中就不尽相同了，它最终取决于该门艺术的物质手段是怎样的。

文学的物质手段是文字、词汇。它们作为概念的符号既能确切地描绘复杂的生活事件和情节，又能叙述人的情绪、情感等心理体验，直至直接表达作为逻辑思维过程成果的高度抽象的思想、观念。造型艺术则通过石块、泥巴、颜料、色彩等手段再现现实中视觉可以感知的实在客体，诸如人物形象、自然景物，直至丰富的生活情景。戏剧艺术则通过语言、动作忠实地再现现实生活的复杂情景，表现生活中的矛盾冲突，直至揭示生活真理。然而纯粹的音乐却无法直接做到这一切。以单纯的乐音作为物质手段的音乐，它既不能像造型艺术那样直接展示可见的视觉形象，更不能像文学、诗歌、戏剧那样直接描绘生活事件、情节，叙述抽象的思想和观念。但是，音乐却可以表现作曲家在一定思想观念的基础上产生的对客观现实的复杂丰富的情感反应。音乐难以直接体现概念、判断、推论等抽象的概念性内容以直接诉说人的理性世界，但却可以体现感性的、具体的感情内容以诉诸人的感情世界。

汉斯立克否定音乐可以表达情感的主要论据是：情感的内容包含着概念的核心，它只能通过概念才能予以说明，而音乐不能重现概念，因此音乐不能表达情感。汉斯立克的前提基本上是正确的，但结论却是不正确的。确实，情感特别是具有深刻社会内容的情感，它的产生不能没有理性思维和思想作为基础。任何情感都是不能不受思想支配的。但是它作为一种心理现象毕竟与抽象的思维

过程有很大的区别。在不同思想基础上，由不同的对象引起的情感反应是复杂而多样的，它们可以被归纳为多种不同类型。这各种类型的情感具有相当的概括性。对于引起情感反应的对象和产生情感的思想基础来说，情感一经产生便具有自己的相对独立性。在这种情况下，通过非概念的某种特定手段，越过引起情感反应的对象和情感赖以产生的思想基础，直接揭示已经具有高度概括性和相对独立性的感情过程，这不是不可能的。

对于音乐来说，这手段就是以声音为基本材料的音响结构。前面已经提到，在声音和人类情感之间存在着极大的形式上的差别。前者是一种物理现象，而后者则是一种心理现象。但是，音响结构之所以能够表达特定的情感，其根本原因在于这二者之间存在着一个极其重要的相似点。那就是这二者都是在时间中展示和发展，在速度、力度、色调上具有丰富变化的、极富于动力性的过程。这个极其重要的相似点正是二者之间能沟通的桥梁。最有力地反驳了汉斯立克论断的是音乐实践。柴科夫斯基在他的《第六交响曲》中使用的是纯音乐手段。既使没有后加上去的那个“悲怆”的标题，恐怕也不会有一个听众会认为这部作品的末乐章表现的是轻松和快乐，相反，他们会大致上一致地认为这里表现的是抑郁和悲哀。即使听众并不了解柴科夫斯基所处的社会历史条件以及他的世界观、生活经历和感情体验，也会得出这种结论。如果像汉斯立克所说音乐不能表现情感，音乐中根本不包含情感内容，那么，上述现象如何解释?

汉斯立克否定音乐表现情感的另一个重要论据是：所谓音乐中的情感内容本身是不确定的，而内容应该是确定的东西。怎么能把这种不确定的、有多种解释可能的东西称做是音乐的内容呢？在我们看来，音乐的感情内容既是确定的，又是不确定的。作曲家在音乐作品中表现的情感本身不是凭空、随意产生的。它只能是具有特

定世界观和生活经历的人对特定事物(社会、现实)的心理反应的产物。没有无缘无故的欢乐,也没有无缘无故的悲哀。柴科夫斯基《第六交响曲》末乐章中所表现的悲哀正是19世纪末动荡、黑暗的俄国社会中的一个不甘沉沦的知识分子,因看不到社会出路和人生意义而产生的悲哀。从这个意义上说,音乐的感情内容是确定的。但是,由于音乐的物质手段具有不能重现概念的那种非语义性,情感内容通过声音体现在音乐中之后,对于听者来说,它的确定的思想概念含义便无法具体把握了。也许可以说情感内容的确定性被非语义性的声音手段给"滤掉了"。我们不能不承认这个现实,这正是纯音乐的内容所具有的一种特性。汉斯立克不去进一步探索这个特性,而把它作为论据来否定音乐中的感情内容的存在,这无论如何是站不住脚的。

我们指出纯音乐难以直接表达抽象的概念性内容,而强调音乐主要是表达心理性的感情内容,这决不意味着我们轻视思想观念在音乐中的地位,忽略音乐的高度思想性。在这个问题上我们既反对汉斯立克的自律论美学,也反对他律论的情感美学。

我们已经指出了自律论美学否定音乐同音乐之外的"思想范围"的关系,甚至认为音乐是"鄙弃思想"的。值得我们注意的是,他律论的情感美学在强调音乐的感情内容的同时,在理论上最后也走向了排斥理性、排斥思想的道路。前面引述过的李斯特在论文《柏辽兹的〈哈罗尔德交响曲〉》中的观点就是一个极端的例子。自律、他律这两种相互对立的音乐美学派别在这一点上居然越走越近,甚至殊途同归了。因此我们不仅对汉斯立克的自律论持批判的立场,而且也必须同时与李斯特的他律论情感美学划清界限。

我们承认音乐最重要的内容是情感的表现。但这情感本身绝不像情感美学所理解的那样,是什么同理性、思想对立的,超脱一切的纯主观精神。在我们看来,人类的情感是人对作用于他的客观现

实事物的主观体验和心理反应，是人对客观现实的一种反映形式。人作为社会和阶级中的一个成员，他的情感不能不受到社会制度、阶级关系以及种种意识形态的深刻影响。也就是说，情感虽然是一种有自己独特形式的、不同于理性思维的心理活动，但是它不能离开思想的制约。情感一旦离开思想、观念的规定，就会变成一个空洞、抽象、不可理解的东西。任何一个艺术家的情感都不能不是受自己的思想支配的。抽掉情感的思想基础，将它抽象化，用情感来排斥思想，这无疑是错误的。《悲怆交响曲》末乐章中的抑郁和悲哀绝不是一种什么自生的、超脱一切的、摆脱了"思想重负"的抽象的纯主观精神。它是19世纪末一个苦苦思索人生意义和社会前途而又不得其解的、孤独失望的俄国知识分子发自心底的声音。这部作品的价值绝不仅在于它生动而强烈地表现了人类丰富的情感，而更在于蕴藏在这种情感表现中的深刻的思想性。它的价值在于它通过音乐的手段独特地揭示了19世纪末俄国知识分子面临深刻的精神危机这样一个严肃的社会问题。也正是在这个意义上，我们说音乐绝非如汉斯立克所说是自律的，而是现实的反映，而这个反映是以情感为中介的。也就是说，这种反映的特点在于它并不提供具体对象的映象，而是体现对象在主体身上所引起的种种复杂丰富的心理反应和体验。柴科夫斯基在《悲怆》中没有也不可能去揭示19世纪末俄国社会具体的社会矛盾和冲突，它的复杂的阶级关系；他表现的只是自己同这一切之间的情感关系和他所持的感情态度。因此，我们认为音乐就其本质而言，它不是直接去"表现"某种思想、观念（在这一点上我们同汉斯立克是一致的），而是通过感情这个中介达到对现实的本质的反映。对"反映"这一概念，我们是从哲学认识论这个深刻的意义上去理解的。这正是我们同汉斯立克在音乐内容问题上的最根本的分歧。

在讨论音乐内容时，还有一个问题不能忽略，那就是：除了音

乐同情感之间的关系外，还有音乐同自然界实体之间的关系。在这个问题上汉斯立克的观点是前后矛盾的。他一方面承认音乐能"摹仿外在的现象"，认为"我们确实能用音乐来描绘事物"，而另一方面又否定音乐同自然界实体的联系，强调"自然界却没有可作为音乐摹拟对象的事物"。产生这种矛盾的原因在于汉斯立克无法否认音乐作品中对自然界进行摹拟描绘的事实，但为了坚持音乐彻底的自律性的论断，又不得不否认音乐同音乐之外的事物的任何关系。

我们认为音乐除了以情感表现为主要内容，通过情感这个中介反映现实之外，摹拟描绘性的因素也构成音乐内容的一个部分，也是音乐反映现实的途径之一。音乐作品中所描绘的大海波涛、森林呼啸、狂风暴雨直到虫鸣鸟啼、钟声号角、刀剑相击都属此类。这里，我们特别感兴趣的是音乐同人类表情声调、语言音调之间的关系。对这个问题汉斯立克避而不谈。音乐中的旋律、节奏因素同人类的哭泣、哀号、狂笑、叹息、呼喊以及语言中富于表情的种种抑扬顿挫的音调有着极为密切的内在联系。历来作曲家理论家们对这种关系都曾给予很大的注意。从 17 世纪意大利作曲家吕利到 19 世纪斯拉夫民族的作曲家穆索尔斯基和亚那切克，从 18 世纪的法国学者卢梭到 20 世纪苏联音乐学者阿萨菲耶夫都从创作实践和理论研究的不同角度对此进行过探索。我们认为对这个问题的深入研究对音乐美学具有很大的理论意义，也许将会在音乐如何表达情感这个课题上取得一个重要的突破。汉斯立克在批判具有机械唯物论倾向的模仿论上有他正确的一面，然而他为了维护自己的自律论美学而不惜否定音乐同自然界实体之间的关系却不能不说是极为武断的。这恐怕也是与他自己所提倡的"体系让位于探索"相违背的。

不过，我们也不能因此而走向另一个极端，去过分强调摹拟描

绘性因素在音乐中的地位，不分主次地将音乐中的情感因素和摹拟因素放在同等的位置上。现实中的音响实体毕竟不是音乐所要表现的主要对象。有价值做为音乐摹拟对象的自然界音响不仅极其有限，而且它们一般并不具有多少社会性的内容，更难谈到它具有多少揭示生活本质的可能性。至于音乐对视觉性的自然景色的“描绘”，这在很大程度上仍然是以情感为中介的。音乐通过音响手段很难复现非音响性的自然景物。它所表现的主要还是人在大自然景物感染下所唤起的情感体验。阿炳的《二泉映月》所描写的毕竟不是无锡的二泉和天上的月亮，而是这位境遇悲惨的盲艺人在彼时彼地产生的心理体验：凄凉、悲哀而又充满郁愤的感情波澜。关于这一点，南京艺术学院学报上发表的关于该曲产生过程的文章提供了有力的史实证据。

3. 音乐中内容与形式的关系。

对于汉斯立克来说，这个问题似乎根本不存在，因为在自律论美学中这二者不过是同一个东西。汉斯立克的美学实际上也必然导致美学上的形式论。我们没有把汉斯立克称为形式主义者，只是因为他同时还提出了“精神内涵”的概念。不过，这个既抽象又空洞的精神内涵其实也是与形式同一的。他强调说，音乐的形式也就是变成了形象的精神内涵，那么，反过来说，这精神内涵不也就是音乐的形式了么？

我们认为音乐同其他事物一样，其内容和形式是不能随意加以混淆的。它们是既对立又统一的两个方面。什么是音乐的内容？它主要是体现在音乐中的人对特定事物的感情反应。什么是音乐的形式？是体现这种感情反应的音响手段。二者是相辅相成、互为条件的。没有音乐的内容就谈不到用来体现这种内容的形式；没有音乐的形式，音乐内容就无从体现。李斯特对这个关系的理解比起他的论敌汉斯立克要高明得多，他说：“艺术中的形式是放置无形内

容的容器，是思想的外壳、灵魂的驱体。因此形式应当细加琢磨和适应它所包含的内容，内容应当透过它使大家都看得清楚。”①

音乐中内容与形式的关系问题涉及音乐美学和音乐史学中一个极其重要的问题：推动音乐艺术不断发展的内在原因或动力究竟是什么？从自律论的观念来看，只有作曲家的幻想力的发展、当今作曲家内在的创造精神自身的发展才是音乐艺术发展的内在原因和动力。但在我们看来情况并不是这样。事物发展的根本原因不在事物的外部而在事物的内部，在于事物内部的矛盾性。音乐中的内容和形式之间的矛盾，二者之间的互相依赖和互相斗争，正是从内部推动着音乐自身不断发展的原因和动力。音乐的内容是一个比较活跃的、易变的因素，它随着社会现实和人类精神生活的发展而不断地变化。这变化推动着音乐形式发生相应的变革。而这形式的变革又反转过来促进内容的深化。音乐中的各种矛盾运动是绝对的，它贯穿在音乐历史发展过程的始终。贝多芬音乐的创新不能只从他创造音乐形式的幻想力的丰富中得到最终的解释。更深刻的原因只能到19世纪初欧洲社会生活的巨大变动，它为贝多芬音乐的内容提供的广阔的新天地，以及这种新内容力图突破旧形式的束缚从而发生的新变革之中去找寻。每当新的内容导致了旧形式的变革，通过新形式的创造达到了二者之间的新的平衡，音乐艺术就向前发展了一步。正是这种音乐内部的矛盾运动推动着西方音乐以早期中世纪的粗陋的二声部奥尔加农发展到19世纪贝多芬的交响曲和瓦格纳的歌剧。这也正充分说明了客观存在的社会现实如何从外部决定着音乐本身。因为没有社会现实生活的变革也就谈不到音乐内容的变革，也就谈不到推动音乐自身不断向前发展的内容形式之间的矛盾运动，音乐也就失去了生命。这就再一次说明

---

① 李斯特：《罗柏特·舒曼》。见《李斯特论柏辽兹与舒曼》，音乐出版社1962年版130页。

了音乐绝不是汉斯立克所谓的自律的。

在阐述上述原理的同时，我们并不忽视音乐中形式因素的相对独立性。这种相对独立性在音乐中比在其他艺术中要强烈得多。音乐中的形式因素作为一种表现手段，它的可变性和变化的速度比文学、诗歌大得多。人们在观赏莎士比亚的戏剧时，在形式因素方面不会感到很大的隔阂和困难，然而在欣赏同一时期的英国音乐时，在形式因素方面就会感到同今天的音乐有很大的距离。一部音乐史比起一部文学史，其中总是包含着更多的涉及形式、风格的复杂变革的部分，其道理也正在此。也正是由于这个原因，片面强调形式因素的自律观念才能在音乐美学中有那么大的市场。

4. 什么是音乐美?

对于自律论美学来说，音乐美也就是音乐的形式美。汉斯立克认为音乐美绝不需要任何外来的内容，而把它限制在纯粹感性的外在形式的范围之内，强调"美仅仅在形式"。

我们并不否认音乐中的形式美，而且我们还认为由于形式因素在音乐中有更大的相对独立性，因而形式美的问题在音乐中比在文学、戏剧等艺术中就更为突出。然而它毕竟不是音乐美的全部。就音乐本身的客观属性来讲，音乐美只能是深刻丰富的思想感情内容同与之相适应的、富于独创性的音乐形式的高度统一。二者缺一不可，否则就不能构成音乐美存在的客观条件。《悲怆交响曲》的末乐章中所蕴藏的音乐美绝不仅仅在其音响结构的形式上的巧妙高超。如果其不包含充实、深刻的思想情感内容，那么音响结构的形式再巧妙也只能是空洞的外壳，不能打动人们的心灵。反过来说，再充实再深刻的思想情感如果没有与之相适应的音响形式将它体现出来，就不成其为艺术欣赏的对象。抑郁悲哀的感情本身并不属于美的范畴。只有当它被特定的艺术手段体现出来的时候它才是美。

以上谈到音乐美的性质只是仅就音乐本身的客观属性而言的。

然而,音乐作为一种供人来欣赏的艺术,考察它的美时毕竟不能完全排除审美主体(即欣赏者)的因素。这实际上已经涉及美学界长期争论的美是客观还是主观的问题。在这个问题上汉斯立克基本上是一个客观论者。他认为:"美好的事物始终是美好的……甚至在没有人观看它时也是一样。"美学就是要求"探讨事物不变的客观事实",并强调"审美探讨的研究对象,首先是美的物体,而不是感受着的主体"。

汉斯立克在美的本质问题上对主观论的批评虽然包含着合理成分,但他在这个问题上的立场是很难令人完全同意的。音乐的美,从根本上看是一种客观存在,它的客观属性我们前面已经做了分析。这是一个大前提。没有这个前提就根本谈不上主体的审美感受。颠倒了这二者的关系就会陷入主观唯心主义美学的泥坑。但是,音乐的美毕竟不同于自然美。音乐不是自然界的一个客体,而是一种精神产品,是现实通过艺术家心灵折射的一种主观映象,因此它本身具有很高的主观性。在探讨这样一种本身高度主观化的精神产品的美时,是无法完全排除欣赏者主体的因素的。没有作为感受音乐美的主体的听众,而只强调音乐美不以人的意志为转移的客观性,这似乎是难以理解的。在我们看来,音乐美的标准并不像汉斯立克所说是"始终的""不变的客观事实"。它同主体的精神发展,同人的主观审美意识的发展、审美习惯的变化等有着密切的联系。在西方早期中世纪的多声部宗教音乐体裁奥尔加农中平行五度被认为是一种美,但是到了17~18世纪近代功能和声体系形成以后,人们则把平行五度作为一种禁例来对待,而到了19世纪末印象主义音乐中,平行五度又作为一种美而被重新发现了。这个事例本身就驳斥了汉斯立克把美看成是与主体完全无关的那种客观论。诚然,音乐美是一种客观存在,但它对于欣赏者主体来说,是否能成为现实的存在,这在很大程度上还要取决于欣赏者主体的主观因

素。马克思说："只有凭着从对象上展开的人的本质的丰富性，可能发展着并且部分地第一次产生着人的主观的感受的丰富性：欣赏音乐的耳朵，感到形式美的眼睛，简单地说，能够从事人们享受和把自己作为人的本质力量来肯定的各种感觉。"[①]马克思的这段话启示我们在考察音乐时不能完全排除主体。因为只有当欣赏者作为一个社会的人，能从对内容、形式高度统一的音乐本身的观照过程中产生了"把自己作为人的本质力量来肯定的各种感觉"时，音乐美对于他来说才能成为一种可以深刻理解的真实的客观存在。

三、关于音乐的审美感受和音乐的社会功能

先谈谈音乐的审美感受。

这个问题是现代西方心理学派音乐美学研究的中心课题。对这个问题汉斯立克在他的《论音乐的美》中并没有进行比较深入的探讨。其原因不仅在于当时心理学的发展还处在相当幼稚的阶段，更重要的还在于汉斯立克认为感受着的主体并不是审美探讨的对象。他认为从心理学角度研究音乐的审美感受是一种"非哲学"的倾向，它不能引导人们去认识音乐的本质。尽管这样，汉斯立克毕竟还是接触了这个问题，阐述了自己的看法。

汉斯立克并不否认音乐欣赏同感情活动之间的密切关系，而且承认音乐对欣赏者的感情影响能力比其他艺术更迅速、更强烈、更直接。但是汉斯立克却极力贬低欣赏者在感受音乐时所产生的情感反应。他认为这种情感反应完全是非审美性的，是生理性的，乃至是病理性的。他强调说："陶醉于情感的听众多半在音乐美的鉴赏方面没有受过教育。外行最多感受，有素养的艺术家感受最少。"

---

① 马克思：《经济学—哲学手稿》。见《马克思恩格斯论艺术》第1卷，人民文学出版社1960年版204页。

承认欣赏中的感情活动，但又否定音乐的感情内容的汉斯立克感到只用生理学来解释音乐的情感影响力是缺乏说服力的，于是他只好求救于当时已出现的“移情说”来为自己辩解：音乐中并无情感内容，情感是在欣赏音乐时“移入到音乐作品中去的”。那么究竟什么样的音乐欣赏才是真正审美性的欣赏呢？在汉斯立克看来，那就是对音乐作品完全不带所谓“任何物质兴趣”的、排除情感活动的、直观的欣赏，也就是欣赏者的幻想力对“乐音的运动形式”的一种所谓纯粹观照。

汉斯立克的这种观点完全是建立在他对音乐本质问题的自律性观念的基础上的。这就必然导致一个结果：将音乐审美感受这个异常复杂、丰富、包含着多种心理活动内容的综合过程加以极端地简单化、片面化，将这个过程只归结为对音乐的形式美的欣赏。

汉斯立克的上述观点不是什么新发现，它直接来源于康德的音乐美学观。康德认为纯粹的审美活动是一种不涉及概念、欲望而只对对象的形式所进行的观照活动。审美判断没有明确的目的，但却具有符合目的，也就是说审美对象的形式适合于欣赏者的想像力和理解力的自由活动与和谐合作；这样，对象的形式同主体的认识功能内外契合，令人产生一种愉快。而纯音乐正是这种纯粹的审美活动的对象。汉斯立克所谓的对音乐作品的欣赏“完全不带任何物质兴趣”，也就是康德所说的审美判断不带目的性，不涉及概念、欲望。汉斯立克的所谓乐曲产生于作曲家的幻想力，又诉诸于欣赏者的幻想力，也正是康德所说的对象的形式同主体的认识功能内外契合的那种“符合目的性”的同义语。可以说汉斯立克在音乐审美感受这个问题上的论点只不过是康德关于审美判断的理论在音乐上的移用。

音乐审美感受过程远远不是汉斯立克所描绘的那样一个简单的过程。它是一个复杂的多种心理功能的综合、互相交错、互相渗

透的过程。就音乐欣赏的实际经验来看，我们认为可以将音乐欣赏的过程简单划分为以下三个环节：即音响感知，情感体验和理性把握（也即理解）。从音响感知到情感体验，我们称之为过程 I；从情感体验到理性把握（理解）我们称之为过程 II。人的认识有一个总的规律，即从感性认识向理性认识的发展。对音乐欣赏的总过程，这个规律是适用的。人们在欣赏一部思想情感内容比较深刻的音乐作品时，总是从对音响的实际感知开始，最后才发展到有所感触，引起思索。总的来讲，这是一个从感性到理性的过程。但是音乐作品作为人们感受和认识的对象，其中所包含的感情因素和理性因素是高度统一地融合在一起的，二者之间不能机械地分割。因此，从感性到理性这个公式就不足以用来说明音乐欣赏过程的复杂的本来面貌。从音乐欣赏的实践经验中我们知道：从音响感知到情感体验这个过程（即过程 I），绝不只是一个单纯的感性过程，其中已经包含着对理性因素的理解；而在从情感体验到理解这个过程（即过程 II）则不仅仅是一个理性过程，对感性因素的把握一直贯穿其中。二者之间不是截然划分的，阶段性也不是那么明显。现在让我们来分别看看这两个过程的情况。

关于过程 I，汉斯立克实际上也是承认其存在的，分歧在于如何看这个过程的性质。在汉斯立克看来，欣赏者从音响感知到产生情感体验，这主要是一个生理性过程，是非审美性的。实际上，对汉斯立克来说情感体验成了欣赏者把握音乐美的最大障碍。我们认为音乐对人的神经系统确实有刺激作用。音乐激发人的情感，这之中包含着一定的生理因素是不能否认的。它同审美活动确实不是一个东西。但是，这种因素根本不是音乐欣赏过程中起决定性作用的东西。人们把音乐作为一种艺术来欣赏时产生的情感活动主要不是生理性现象，而是一种复杂的心理性现象，特别是一种社会性很强的复杂的心理性现象。在我们看来，欣赏者主体的这种情感活动

不但不是达到对音乐美的把握的障碍，相反，它是音乐欣赏总过程中极其重要的中心环节。没有这个环节就达不到理性把握这一最后环节。因此它不但不是障碍，而是必经的桥梁。

在过程Ⅰ中有一系列理性因素制约和决定着主体对音乐的情感体验。这些因素中包括主体的音乐感受能力、音乐素养乃至整个文化素养，以及主体的直接或间接的生活体验的积累。一个根本不知道什么叫抑郁和悲哀的人，在欣赏《悲怆交响曲》末乐章时是很难产生深刻的情感体验的。这正说明欣赏音乐时产生的情感活动绝不仅仅是生理过程，而是一个丰富的心理过程，在这个过程中上述一系列理性因素起着重要作用。同时我们也应该看到，在过程Ⅰ中对音乐的形式美的欣赏也在同时进行着。这种对音乐形式美的感受能力本身就包含着明显的理性因素。一个透彻了解奏鸣曲套曲结构原则的欣赏者在欣赏一部交响曲时总是要比一个对这个原则一无所知的人感受得更深一些。“只有理解了的东西才更深刻地去感觉它。”[①]汉斯立克所说的“外行最多感受，有素养的艺术家感受最少”是根本站不住脚的。

关于过程Ⅱ(即从情感体验到理性把握)，在汉斯立克的自律论美学的观念中实际上是根本不存在的，因为他既不认为情感体验是音乐欣赏过程中的必要环节，更不承认音乐中存在着需要通过理性去把握的那种反映客观现实的思想观念内容。汉斯立克也讲音乐欣赏是一种“真正的精神活动”，是一种“脑力劳动”，但他所指的原来不过是对音乐的形式美的“纯观照”而已。

在过程Ⅱ中，对音乐形式的观照一直在继续进行着，而且在不断深化，特别是对于音乐素养较高的欣赏者来说更是如此。与此同时，情感体验的活动也在进行着，而且也在不断深化。二者不可分

① 毛泽东:《实践论》。见《毛泽东选集》合订本，人民出版社 1966 年版 275 页。

地交织在一起。但是欣赏者并不会在对形式美的观照和音乐引起的情感体验面前止步。对于一个严肃的欣赏者来说，当他欣赏的对象是一部内容比较深刻的音乐作品时，是会导致理性把握这个最后环节的。他在欣赏《悲怆交响曲》时不会只满足于作品形式上的完美、表现手段的高超，也不会只陶醉于音乐在自己感情中唤起的强烈反响，他必定会进一步思索：难道柴科夫斯基只是为了向我们显示他的高超的艺术技巧、驾驭形式的能力，只是想告诉我们他如何抑郁悲哀么？乐曲最终要向我们说些什么？在精神上究竟给予我们一些什么启示？这就引向了对音乐的真正的“理解”了。

对于纯音乐来说，达到这样的理解是不容易的，因为音乐作品本身并没有在我们面前直接地展示这一切。为了能真正深刻地“理解”一部音乐作品，除了要求欣赏者具有起码的音乐感受能力和心理反应功能之外，还要求对下列一系列因素有理性的了解：诸如作品产生的时代、历史、社会背景、当时的思想潮流（特别是音乐思想潮流）、作曲家的生活经历、思想倾向、艺术观等。试想，如果我们只凭对作品的音响感知而对 19 世纪末俄国的社会历史状况和音乐潮流一无所知，对柴科夫斯基的生活经历、思想倾向全无了解，在这种情况下能够谈得上对他的《悲怆交响曲》有真正深刻的理解么？这里谈的是欣赏问题，但实际上涉及的仍是音乐内容这个根本问题。汉斯立克虽然一般地承认艺术同时代思潮、社会动态、作者的个人经历等都有关系，但是当对音乐进行美学的探讨时，却坚决主张排除这一切因素：“美学探讨不谈作曲家的个人情况和历史背景，它不管这些，它只听见也只相信作品本身的表现”，“乐曲产生时代的社会政治背景跟乐曲的性格本身（就它本身而论）相距就更远了……审美研究不能以存在于作品外的任何情况为依据。”从这里可以再一次看到我们同汉斯立克自律论美学之间的深刻分歧。

需要特别指出的是，音乐欣赏中理解的幅度比其他艺术中要

宽。本来艺术中的理解比起科学中的理解已经要宽得多，它不像科学那样明晰、确定。艺术贵在含蓄。欣赏艺术时理解也因人而异，在侧重点、深度、广度上互相之间往往有很大差异，而音乐尤其如此。在欣赏一部纯音乐作品时，同欣赏一部小说、戏剧不同，这时欣赏者的想像力和理解力不受特定的环境、情节、人物所束缚，不必让自己设身处地地去体验某种特定环境、特定冲突中的人物的感受。欣赏者可以不受这些限制，最大限度地把自己投射到音乐中去，让自己的想像力和理解力充分自由发挥。音乐对于他来说不是一种“虚构”，自己也不是一个冷静的旁观者，沉浸于音乐中的欣赏者常常是处于“我”与“非我”之间。这种“你中有我，我中有你”的境界在音乐欣赏中也许是最为强烈的。

最后让我们简略地谈谈在音乐的社会功能问题上同汉斯立克之间的分歧。

汉斯立克只承认音乐的美使人们获得精神上的审美的愉快，而对音乐所具有的其他功能采取一概否定的态度。他不指名地批评贝多芬关于音乐具有对人的精神启示作用的思想，说“有些人声称音乐在人类精神的启示中占一个卓越位置，可是音乐没有这个作用，也永远不会有这个作用。”他尖刻地嘲笑古代希腊还处于幼稚阶段的关于音乐的道德伦理作用的学说，而且断定：“音乐的道德影响也随着精神和性格的未开化状态而增长。文化教养的影响愈小，这种力量的冲击也就愈强。”至于在教育、政治等方面的功能，汉斯立克则更是全然否定的：“为了教育、政治和其他目的而使用的手段，它什么都是，但就不是独立的艺术。”

汉斯立克这种观点的直接来源仍然是康德的美学。康德承认音乐能“更丰富多样地激励我们的心情，虽只是一过即逝的，却更深入人心”，但是，音乐既然“本身并无意义，并不表示什么，不是在一定概念下的客体”，那么，康德就得出结论：“根据理性来评定，音乐比其

他的诸艺术有较少的价值。……如果人们把诸艺术的价值按照它们对人们的心情所提供的修养来评量，那么，音乐就将在诸艺术中居最低的位置，因它只用诸感觉游戏着。”①在我们看来，康德、汉斯立克对音乐的社会功能、音乐的社会价值这个问题上的错误的根源显然是在于他们对音乐本质所做的具有强烈形式论倾向的自律性的解释。根据本文中所阐述的我们对音乐本质的理解，音乐在影响人们的精神、情操乃至社会风尚方面的功能是不容否认的。这种影响可能是积极的，也可能是消极的，然而它毕竟存在。问题在于这种影响或作用是通过什么途径实现的。

费尔巴哈说："人的本质是在对象上面向你显示出来的，对象是人们显示出来的本质，是人的真正的、客观的'我'。"②对于艺术这个现象来说，这段话既适用于创作，也适用于欣赏。对于以情感为主要内容，在欣赏过程中最易产生"物我同一"感的音乐来说，更是如此。当人们沉浸在一部思想情感深邃、境界情操高尚的交响曲中，心灵为它所深深打动的时候，他们窥视到的不仅是这部交响曲作者的那颗灵魂。他们同时也在"直观自己"、"认识自己"，似乎也在发现他们自身的价值。贝多芬的《第五交响曲》不仅使我们认识了贝多芬，同时也使被它深深感动了的听者感到自己作为一个人所具有的充实的精神力量、意志和信心。听者自身蕴藏着的这一切似乎都被音乐所唤醒，在体验音乐的过程中认识自己，肯定自己。一颗卑鄙、龌龊的灵魂难道能真正理解这样一部作品并为它所深深感动？同样道理，一个迷恋于黄色下流的靡靡之音的人在这音乐中看到的也正是具有同样生活情趣和精神境界的自身，在这个"真正的、客观的我"中看到的正是他自己的价值。正如费尔巴哈所说："感情的对象就是对象化的感情。……当音调抓住了你的时候，是什么抓住了你

---

① 康德：《判断力批判》上卷，商务印书馆 1964 年版 175—176 页。

② 《十八世纪末——十九世纪初西方古典哲学》，商务印书馆 1960 年版 486 页。

呢？你在音调中听到了什么呢？难道听到的不是你自己的心的声音么?"[①]人们的心灵情操、思想境界也许没有音乐中表现的那么丰富、那么崇高，但是却可以通过欣赏这样的音乐使自己精神境界不断地接近它，使之充实、高尚起来。这正是音乐对人的潜移默化的力量所在。人是社会性的人，音乐的这种功能也必然是一种社会的功能。我想，我们正是应该从这个意义上去认识音乐在一系列诸如道德、教育、政治等领域中发挥的深远的作用。

以上我们对汉斯立克的自律论美学观做了一个概括的评述。我们看到，这种美学观是如何从对音乐本质的特殊性质的探讨开始，迈出了有价值的第一步，而最后却得出了唯心主义的结论。人类长期以来对音乐本质的认识经历了一个曲折的过程，正像列宁比喻的那样，这种认识不是一条直线，而是一条曲线。对音乐本质的特殊性质的认识构成了这条曲线的一部分，但是汉斯立克片面地夸大了这种特殊性质，使音乐离开了活生生的客观现实，失去了存在的基础。汉斯立克将这条曲线的这一个片断变成了一条独立完整的直线，正是这条线把他引到了唯心主义的泥坑。汉斯立克正是在这里失足的。正如列宁所说："从粗陋的、简单的、形而上学的唯物主义的观点看来，哲学唯心主义不过是胡说。相反地，从辩证唯物主义的观点看来，哲学唯心主义是把认识的某一个特性、方面、部分片面地、夸大地、过分地发展(膨胀、扩大)为脱离了物质、脱离了自然、神化了的绝对。"[②]列宁将哲学唯心主义比做是"生长在活生生的、结果实的、真实的、强大的、全能的、客观的、绝对的人类认识这棵活生生的树上的一朵不结果实的花"，汉斯立克的自律论音乐美学正是在人类探索音乐本质的这棵活生生的树上的一朵不结果实的花。

有人说汉斯立克的自律美学已经是一个历史的陈迹了。其实，

---

① 《十八世纪末——十九世纪初西方古典哲学》，商务印书馆 1960 年版 490 页。

② 列宁：《哲学笔记》。人民出版社 1956 年版 365 页。

这是不正确的。它在20世纪的西方获得了它在19世纪后半叶所未曾获得过的反响。它的影响不止于音乐美学这一理论领域,而且还扩及到创作领域里。许多现代主义的音乐大师们的音乐思想同汉斯立克的渊源关系是显而易见的。斯特拉文斯基关于音乐本质有两段名言:"就其本质而论,音乐是不能表现任何一点什么的,不管它是一种感情,一种态度,一种心理状态,一种自然现象或者其他什么。'表现'从来不是音乐内在的特点。而且无论如何它的存在权利并不依靠'表现'。如果音乐真像历来所指认的那样,似乎是在表现一点什么,那不过是幻想,是不现实的。""音乐的现象给我们提供了惟一的目的:在各种事物之间建立一种秩序。这种秩序惟一要求的、而且无可通融的是一种结构。如果结构已经完成,秩序已经建立之后,就一切都完事了。如果再要寻找别的什么,期望别的什么,那是徒劳的。"读过汉斯立克《论音乐的美》的人都会明白,斯特拉文斯基的这些话中没有什么新东西,它不过是在新的历史条件下重复着汉斯立克的思想。《论音乐的美》一书中潜藏着的音乐超脱一切、为艺术而艺术的思想,在当时并没有得到多少支持者,但是在20世纪西方音乐世界中却获得了新的意义。许多在社会理想、人生信念、政治信仰等方面陷入了严重精神危机的作曲家们在思索音乐中带有根本性质的问题时,在汉斯立克那里找到了知音。20世纪西方音乐美学研究中自律论倾向的异常活跃则是这种趋向在理论形态方面的体现。

近期来,汉斯立克的音乐思想在我国音乐理论界引起重新的注意,这当然不是偶然的。因为一方面,汉斯立克的音乐思想长期以来在我国一直处于被批判的地位,但对这种学说的本身却常常是人云亦云,很少进行认真的分析研究,更谈不到真正的批判。另一方面,由于种种原因我国音乐美学这个学科没有得到应有的发展;人们常常满足于只从艺术的一般共性的角度看待音乐,而很少注意对

音乐艺术的特殊规律性的研究。思想禁锢被打破以后，音乐理论界思想也开始活跃起来，出现了可喜的局面。在这种情况下，汉斯立克的音乐思想在音乐理论界引起人们的兴趣和思索，这是完全可以理解的。摆在我们面前的是如何就这个问题将讨论和研究正常地开展起来，这无疑对建立和发展马克思主义的音乐美学体系是有深远意义的。如果本文能在这方面成为一个开端，起到抛砖引玉的作用，那么，笔者将欣慰地认为这篇文章完成了它的使命。

（载《音乐研究》1981 年第 4 期）

电影音乐美学问题探讨

电影音乐美学的基本课题和
它在理论、实践上的意义

一个时期，人们曾经对电影音乐本身的艺术价值以及对电影音乐进行美学的、理论的研究的必要性存在着很大的怀疑。西方著名现代作曲家斯特拉文斯基谈到音乐在影片中的地位和作用时，曾讲过这样一句刻薄的话："电影中音乐与剧情的关系，同餐厅中的音乐同餐桌上的谈话的关系没有什么两样"。在电影音乐创作方面有杰出造诣的德国作曲家汉斯·艾斯勒①对于电影音乐的美学、理论的研究本身保持保留态度。他只承认实践经验积累的价值，而认为理论的"推测"是不实际的，它与电影音乐的创作实践之间总是有很大距离。他声称自己绝不愿意充当在电影音乐研究方面的唐吉诃德式的人物。②

我们应该承认，电影音乐是一种非常年轻的艺术形式，总共才不过半个多世纪的历史。它同剧院中传统的歌剧和音乐厅中传统

---

① 汉斯·艾斯勒(Hans Eisler,1898—1962 年)，著名德国作曲家，勋伯格的学生，1933 年被迫流亡国外，50 年代返回东德。他一生创造了大量电影音乐。流亡美国时曾对电影音乐问题进行过理论研究，他的著作《为电影作曲》(1945 年)是这个领域中很有价值的文献。

② 汉·艾斯勒：《现代音乐与电影》，载《音乐与政治》，莱比锡 1973 年版 472 页。

的交响乐等有几个世纪发展历史的成熟的艺术形式相比，常常显得比较幼稚，况且平庸、乏味、低劣的电影音乐也确实占相当比重；而对电影音乐的理论研究更是处在开创的阶段。但实践证明，上述两种看法都是不尽正确的，起码是相当偏颇的。汉斯·艾斯勒本人在电影音乐创作和理论研究方面的成果就已经无可辩驳地证实了这一点。在今天，电影音乐已经发展成为一种具有不可否认的艺术价值，具有自己独特规律的艺术形式；对它的理论研究也已经有了良好的开端，在这方面有分量的学术著作已经开始出现。

任何一门学科都必需有自己特殊的研究范围和课题，否则就不成其为一门学科。电影音乐美学是音乐学的一个新学科，也可以说是音乐美学的一个分支。正像音乐美学不把和声学、对位法、曲式学等列入自己的研究范围一样，电影音乐美学也不把涉及电影音乐创作的一系列具体技术问题列为自己的课题。这门学科最感兴趣的问题是电影音乐本身所具有的独特的艺术规律。如果说一般音乐美学的核心问题是探讨音乐艺术所具有的不同于其他艺术的特殊本质的话，那么，电影音乐美学的核心问题，则是电影音乐所具有的不同于其他音乐门类的特殊本质。这种特殊本质正体现在影片中音乐与画面之间的关系中，体现在这二者之间相互作用的规律性中。这种关系和规律性是任何一种其他音乐门类中所没有的，它只存在于电影音乐中。电影音乐美学的研究正是以这个问题为基本课题和出发点，进而去探讨一系列诸如音乐在影片中的功能、电影音乐的风格语言特性、形式结构的特点、电影音乐的价值标准以及感受这类音乐时的特殊心理过程等问题。

对电影音乐中这一系列问题的探讨，无疑将对一般音乐美学本身的发展起积极作用。它将使我们对音乐艺术的本质、音乐感受的心理过程、音乐的社会功能等问题的认识进一步深化。只有对各种不同的音乐门类从美学理论的角度分别进行深入的考察，音乐这门

艺术的本质特性，它们内在规律性才能最终被全面、深入地揭示出来，音乐美学本身才能不停留在笼统的、一般性的范围而向纵深发展。电影音乐美学这门学科在理论上的意义也正体现在这里。当然，这门学科最直接、最现实的意义还是在于它的实践性。这表现在它为电影音乐的创作实践，对广大群众对电影和音乐的欣赏水平的提高都会产生影响。

我国的电影音乐已经经历了一个不算短的发展过程。特别是解放后，一支电影音乐的创作队伍已经形成，并积累了相当丰富的实践经验。然而理论研究的工作却很落后。摆在面前的急迫任务是认真研究半个世纪以来，特别是三十多年来我国电影音乐发展中的经验和存在的问题，这对我国电影音乐进一步向更高水平发展是非常必要的。电影艺术在当今所有的艺术门类中具有最广泛的群众性。1981 年我国影院每天的电影观众达七千万人次，再加上电视上的播放，数目更为庞大。诚然，观众看电影是来看故事、看表演的，但只要来看电影，就不能不听音乐，这就是说，电影音乐的听众是极为广泛的，歌剧院、音乐厅所拥有的听众在数量上是无法同它相比拟的。因此，电影音乐为广大群众接触各种类型的音乐提供了极为广阔的天地，对群众的音乐欣赏能力与音乐审美趣味的提高起着重要作用。广大群众这种能力的提高，必然会反过来推动电影音乐创作的质量和水平的提高。

我想，上述情况都足以说明，无论从理论上还是从实践上来讲，对电影音乐美学的研究都应该提到日程上来了。这门学科在我国长期以来没有得到应有的发展，其原因比较复杂，它同我国音乐领域中长期以来满足现状，忽视认真的理论研究有关。特别是因为这是一门处于两不管地位的边缘性学科，音乐学家们认为这是电影学家们的事，而电影学家们认为这是音乐学家的事。电影评论、音乐评论谈到这个问题时常常都是泛泛而谈，轻描淡写，一带而过。现

在该是结束这种状况的时候了。自然科学和社会科学的实践已经证明边缘学科是具有丰富的潜在内容的、有待开发的领域。电影音乐美学正是这样一个领域。

本文所要探讨的是：影片中音乐与画面的辩证关系，二者之间相互作用的规律性，并在这个基础和前提上阐述音乐在影片（主要是故事影片）中的功能等带有根本性的问题。

对电影音乐美学中几个基本概念的理解

一、影片中音乐与画面间矛盾的对立统一

电影音乐作为一种艺术形式，它具有同其他艺术形式不同的特殊的本质，而这种特殊的本质是由它内在的特殊的矛盾性所决定的。电影音乐美学的任务正在于揭示这个内在的特殊矛盾，研究矛盾的双方是如何既对立又统一，如何互相作用、共存一体的。这个矛盾着的双方是以影片中的音乐为一方，画面为另一方而构成的。也就是说，正是影片中音乐与画面之间的矛盾构成了电影音乐的特殊本质。

人们在对电影和电影音乐进行美学的探讨时已经逐渐地、不同程度地在采用辩证的思维方法。早在30年代，波兰现象学派美学家茵格尔顿就将他在文学、建筑等艺术中使用的“层”的概念运用到对电影本体结构的分析中来；波兰音乐学家卓菲娅·丽萨发挥了茵格尔顿的“层”的概念，通过对电影本体的“视觉层”和“听觉层”之间相互关系的分析，建立了其电影音乐美学研究的理论前提。[1] 丽萨关于电影中视觉层与听觉层相互关系的分析，对电影音乐美学的研究有重要的理论价值。我认为，要进一步发展和深化上述成果，就必需

---

[1] 卓·丽萨：《电影音乐美学》，波兰音乐出版社1964年版59—65页。

将电影音乐的研究更自觉地、更彻底地放到辩证法的基础上来，也就是说，将"研究对象的本质自身中的矛盾"①作为最基本的出发点。

首先让我们看看构成电影音乐这一统一体的音乐与画面是如何处于对立之中的。

影片中的画面首先是客观存在的、可见的现实客体以某种特定方式的复现。尽管这种复现同现实中的实在客体之间仍然存在着相当的距离，例如大小的差异、平面性、缺乏三度空间等，但欣赏者毕竟能非常清楚明确地把握住这画面同它自身之外所复现的那个现实世界实体之间的关系。彩色、宽银幕影片的出现使二者之间的距离更缩小了。从这一点上看，影片中的画面具有绘画等造型艺术所具有的特点。单就身临其境的真实感而言，前者也许更胜过于后者。但绘画艺术的画面是以静止的方式，在不动的空间中重现现实中可见的客体的，而电影艺术中的画面则是以运动的方式，在延绵不断的时间过程中来展示这种客体的，特别是蒙太奇艺术的发展，以及随着有声电影的发明，语言手段进入银幕之后，电影艺术愈来愈强烈地获得文学、戏剧所具有的特性。于是影片中的画面就可以更进一步清晰明确地展现复杂曲折的故事情节、人物思想性格的发展变化、现实生活中具体而又错综的矛盾冲突。影片作者对现实生活的理解、态度和评价，是通过上述一系列展现在视觉面前的客观存在的具体事物**间接地**阐述出来的。从这个意义上来讲，电影画面具有相当强烈的**客观性**。

然而，音乐则不然。它的物质手段既不是构成画面的形体、色彩，也不是语言或作为概念符号的文字，而是声音。其本身既缺乏通过视觉感官去把握的造型性，也缺乏通过逻辑思维去把握的语义

---

① 列宁：《哲学笔记》，"黑格尔'哲学史讲演录'一书摘要"，人民出版社 1956 年版 256 页。

性，这就决定了它既不能像影片中的画面那样直接表现可见的视觉形象，复现可以感知的实在的客体，也不能像影片画面那样具体地展示人物思想性格的发展变化、曲折的情节和生活中复杂的具体的矛盾冲突，更难于直接阐述逻辑思维的抽象观念。用黑格尔的话来讲，纯粹的音乐是“无对象的”、“无形的”，“音乐所办不到的正是自己展现为客体，无论这个客体是各种实际外在的现象，还是精神观照和观念界的意象”。[①] 也就是说，如果影片中的画面是外在客观现实的某种形式的重现，那么，音乐则并不去重现或模拟外在现实的实体。它所表现的主要是艺术家个人在一定思想观念基础上产生的对客观现实世界的情感体验。因此，同影片画面相比，如果说画面具有较为强烈的客观性因素，那么，音乐则具有较为强烈的主观性因素。[②] 而且这种主观性因素的表现具有很大的直接性，因为画面中虽然也体现艺术家本人主观的思想感情态度，但它是通过影片中的故事情节、人物性格、矛盾冲突等这些中间环节间接地体现出来的；而音乐则不一定需要这些中间环节，作曲家是把自己的情感通过音响结构这种声音手段，直接呈现在听众面前的。上述这一切都说明，影片画面同音乐在本体上是存在着差别的。这差别就是矛盾。

这种矛盾的对立不仅表现在画面与音乐在本体属性方面的差别上，而且也表现在人们对它们的感受方式上。由于电影画面具有前面已经分析过的那种客观性质，人们在欣赏它时首先是被它引向一个自身之外的具体事物、事件上去。人们的视觉感官看到了画面之后就很自然地提出问题：它说明什么？它意味什么？感性的印象迅速地向理性发展。也就是说，视觉活动的结果总是趋向于迅速、直接地导向认知。所以人们在欣赏伴随着语言因素的画面时，总是

---

① 黑格尔：《美学》第3卷上册，商务印书馆1979年版332—333页。

② 于润洋：《对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的〈论音乐的美〉》，载《音乐研究》1981年第4期。

包含很强的理性活动的因素，是一种认识行为。欣赏者的感情活动正是在这个基础上活跃起来，受到激发，产生共鸣的。另外，呈现于视觉感官面前的画面中展示的那些具体的事物或事件对于欣赏者来说，它是某种“虚构”，而其中所表现的情感体验是这“虚构”的故事中人物的情感体验，它同欣赏者本人之间存在着相当的距离。尽管欣赏者也被故事中人物的遭遇所感动，产生共鸣，但是，他毕竟是在“看戏”，毕竟是影片中的人物在倾诉和表达着他们自己的感情。

然而，音乐却不同了。由于音乐本身具有前面已经分析过的那种比较强烈的主观性，人们在感受音乐时较少被引向他们自己之外的某种具体事物、事件中去，也较少通过欣赏音乐要求直接的认知（幼稚的儿童除外，他们总是要求音乐为他们展示具体的、可见的事物）。如果说对电影画面的视觉把握往往是一种包含较强的理性活动因素的认识行为的话，那么，对音乐的听觉把握则往往是一种包含较强的感性活动因素的意识行为。音乐主要是诉诸于人的感情世界的，在这个基础上才可能进一步向逻辑的理解迈进。与观看电影画面不同的是，欣赏音乐时，欣赏者一般不必把自己设想为自己身外的某个具体人物，设身处地地去想象他们在某种特定环境、特定冲突中的感受。欣赏者可以完全不受这一切的限制和束缚，最大限度地把自身投射到音乐中去。音乐对于听众来说不像电影画面对于观众那样，是某种“虚构”，欣赏音乐的人不是在“看戏”，不是一个旁观者，而是使自己沉浸到音乐中去，处于“我”与“非我”之间。人们在欣赏拿破仑的传记影片时，主角是拿破仑，而人们在欣赏贝多芬的《英雄交响曲》时，却很少能将音乐所唤起的自身的感情体验同贝多芬的精神世界乃至拿破仑的形象之间划一道明确的界限。欣赏者感到满足的主要是因为他自己的感情通过音乐的激发而得到升华，也就是说，对于欣赏者来说，《英雄交响曲》的主人公与其说是贝多芬或拿破仑，还不如说是欣赏者自身。正是在这里，隐藏着对

画面的感受和对音乐的感受之间的差异。

电影画面与音乐之间除了在本体属性和感受方式上存在着上述差异之外，二者在自身结构特性上也存在着很大差异。特别应该指出的是在电影画面结构的内部存在着极大的跳跃性。这种跳跃性不仅体现在时间、空间的迅速变更上，而且也体现在不同感情气氛的突然转换上。电影观众不会因为影片中旧中国贫困悲惨的画面同新中国欣欣向荣的画面之间，或伦敦国会议事厅的画面同满清王朝宫廷的画面之间一瞬间的转换而感到不能理解；也不会因为生离死别的凄惨画面在一秒钟之间突然转换为炮火连天的战斗画面而感到不能接受。然而，一部音乐作品则不同。音乐作品具有不同于电影蒙太奇的结构原则。一部交响曲中固然也包含着复杂的、多种多样的情感状态及其发展变化过程的表现，但是，这一切却必须为交响曲自身的结构原则所制约。在音乐作品中，突然的跳跃性转折固然也偶尔存在，但其性质则同电影画面的跳跃性根本不同。

让我们看一看画面同音乐之间在影片中的统一问题。

从辩证的观点看，影片中画面与音乐之间能够相互作用，统一在一个整体中。正是因为这二者之间的对立，正是由于这些对立的存在，才为统一提供了前提。因为画面与音乐在本体上各自所具有的相互矛盾的那些特性，使这二者之间产生了一种相互吸引的趋势，二者彼此要求相互补充。影片画面本身所具有的那种较强烈的客观性和具体性要求从音乐方面得到补充，使之获得一定的主观性和概括性；而音乐本身的那种“无对象性”、“不确定性”则要求从画面方面得到补充，使之获得一定的具体性和明确性。这里正体现了矛盾的双方相辅相成、相互渗透、相互联结的关系。这时，音乐已经成为电影的一个构成元素。它已不再是原来含义上的那种一般的“音乐”，确切地说，**已不复是其本来的自身了**。

作为画面与音乐的新的矛盾统一体的“电影音乐”，它的新的质体现在什么地方？下面从三个方面谈谈这个问题。

第一，由于画面同音乐之间的相互渗透和相互补充，音乐的“无对象性”、“不确定性”被大大削弱，音乐的内容趋向于具体化、明确化。这势必对音乐的创作过程产生深刻影响。作曲家在创作一部一般的纯音乐作品时，他要表现的常常是他个人在现实世界中的某种情感体验，从某种意义上说，是自我的表现。但是，对于一个电影音乐作曲家来说，情况就不尽相同了。虽然他在电影音乐中所表现的东西不可能是纯客观的，其中不可能不渗透着他自己的思想情感，但是，这里毕竟有一个中间环节，那就是影片中所展现的特定社会历史环境，特别是生活于其中的影片主人公。电影音乐作曲家的喜怒哀乐必须跟着影片主人公的喜怒哀乐走。也就是说，在电影音乐的创作过程中，作曲家的思想感情必须具有从外部确定的、明确具体的、限定的指向性。这种由外部确定的指向性在纯音乐创作中基本上是不存在的，而在电影音乐创作中却成为一个必然因素，直接制约着作曲家的整个创作。这就要求电影音乐作曲家常常要把自己个人的思想情感体验同影片角色的思想情感体验在某种意义上高度统一起来。电影音乐的这个特点向作曲家们提出了一个严峻的要求：除了必不可少的音乐创作技巧之外，他们必须具有深厚的、宽阔的生活基础和丰富、深刻的情感体验能力。一部优秀影片的题材和内容总是具有异常鲜明的社会倾向性，电影音乐作曲家必须同社会保持着积极的关系，爱憎分明，有鲜明的社会倾向性。一个只生活在自己狭隘小天地中孤芳自赏，对周围发生的冲突和斗争无动于衷的人，尤其不能成为一个优秀的电影音乐作曲家。难道我们能设想一个对1957年那段令人痛心的历史无动于衷，对当时受到错误打击、30年来忍受着巨大精神痛苦的同志缺乏起码的同情之心的人，能够为《天云山传奇》那样的影片写出那样动人的音乐吗？

第二，前面我们已经指出人们在欣赏画面和欣赏音乐时在心理感受方式上存在的差异。然而，当人们欣赏电影音乐时，其心理感受过程则既不同于单独欣赏画面，又不同于单独欣赏音乐了。影片中的音乐是伴随着画面出现的，它受到画面内容的制约。画面中展示出来的具体的景物、人物形象、故事情节的发展，使人们在欣赏伴随这一切而出现的音乐时，获得了明确得多、具体得多的内容指向性。这导致两种结果：一方面，听者常常要情不自禁地把自己设身处地放到影片的特定环境、人物遭遇中去感受音乐，从而使欣赏一般纯音乐时产生的那种广阔自由的联想以及听者的自身投射受到了相当的限制；另一方面，由于音乐的内容指向性明确、具体，因而欣赏者能够比欣赏纯音乐时更准确、更直接地把握音乐的具体内容，在这个基础上使自己对音乐的感受进一步强化和深化。

第三，影片中画面同音乐之间相互作用，促使音乐在质上产生新的变化中，特别需要指出的是音乐结构形态的变化，其中最重要的现象是电影音乐丧失了一般音乐所必须具有的那种时间上的连贯性，而时间上的间断性却成为电影音乐的一个重要特征，这是以往任何一种音乐样式中所没有的。一部影片中，不到两小时的音乐常常中断不下二十次，而人们并没有任何不自然的感觉。这种间断性是影片画面的跳跃性以及音乐对画面的相对从属关系造成的。电影画面的迅速转换，它在时间、空间上的巨大跳跃要求音乐以某种方式同它相适应，这就势必造成音乐在时间上的连贯性的丧失。电影音乐的这个特点必然导致一般概念中的音乐形式准则的解体。作曲家可以为影片写作形式结构上相对完整的音乐段落（如片头音乐、片尾音乐，或为特定场面写的音乐），也可以是一个简短的主导动机，甚至只是一个不协和和弦。也就是说，电影音乐的形式结构常常并不遵照通常的音乐发展的逻辑或程式，而是受到画面蒙太奇结构的直接制约的。此外，电影中情节内容的发展在时间、空间上的

巨大灵活性，也必然造成传统观念中音乐表演手段的统一的丧失和音乐风格语言的统一的丧失，而形成一种只有电影音乐才具有的那种多变性。一部影片中的音乐可以在很短的时间过程中相继出现严肃的交响乐队和轻浮的爵士乐队的声响；可以在富于浓郁地方民族风格的乡土音乐之后突然闯入纸醉金迷的舞厅音乐；甚至一段欧洲 16 世纪文艺复兴时期风格的音乐同 20 世纪现代风格的音乐几乎交织在一起同时出现。这一切在电影音乐中是司空见惯的，而对于一般种类的音乐来说则是不可想象的。

综上所述，电影音乐的这种种特性都来源于画面与音乐间矛盾的对立统一的关系之中。那么，我们要问，影片中画面与音乐这两个在本体性质上相互对立的东西之所以能统一在一起，其共同的基础是什么呢？为什么绘画与音乐之间，或建筑与音乐之间就不能形成这种统一呢？最终的原因正在于这二者之间虽然对立，但却有一个异常重要的共同点，那就是：这二者都是在时间中展现的一种过程，都具有运动性，而且在这个运动的过程中都包含着感情内容。不仅画面上所展示的可见的行动的客体是运动的，而且人物的心理活动、剧情的发展、戏剧冲突的展开等等都是运动的。没有运动的画面就不成其为电影画面，而是静止的摄影或绘画了。正是这种在时间过程中呈现的运动才赋予影片以丰富多变的节奏感。影片中包含的感情内容同其他内容因素一样，也只能在这个运动过程中可能被体现出来。那么音乐呢？作为一种在时间过程中展现的声音艺术，它同样每时每刻都在运动。而这种在时间中展现的运动也正是音乐之所以能表现情感的基础。正是这个共同点为影片中画面与音乐这一互相对立的双方提供了统一的基础，使电影音乐的存在成为可能。人们为什么不为画廊中丰富多采的画展配置音乐？其原因正在于：只在空间中而不在时间中展示的静止、凝固的造型艺术同只在时间中不在空间中展现的处于不停运动中的音乐之间，虽

然它们都包含着情感表现的因素，但缺乏作为时间过程的运动作为共同的基础。

电影音乐已经历了半个多世纪的发展。我想，这个过程也正是人们探索如何使画面和音乐这一组在本体特性上相互对立的艺术手段在影片中达到辩证统一的过程。

二、影片中画面与音乐间关系的两种形式——同步化和音画对位

影片中画面与音乐之间既对立又统一的矛盾关系以及二者之间的相互作用总是在某些特定的形式下发生的。这些形式基本上可以划分为两大类，即同步化和音画对位。

同步化这个概念早在有声电影产生的同时便已出现了。不过最初它的含义主要是泛指影片中画面与声音之间协调一致的关系而言的。那时，声音这个概念主要是指自然音响，而不是指音乐而言的。画面与声音之间的同步化是观众对有声电影最自然的要求。人们在画面上看到手指在扳动枪机的特写时，自然就要求同时听到枪响的声音。这个简单的声画同步化原则自然很快就在画面与音乐之间的关系中得到运用和发挥，形成最初的画面与音乐之间的同步化。这种音画同步化经历了一个发展过程。影片中的音乐从对画面的幼稚的表面的描绘，逐渐发展到同人物角色的复杂微妙的心理状态协调一致，对个别场面甚至整个影片的情绪色调和气氛起着衬托和渲染的作用。从为部队冲锋的战斗场面而设计的强大的进行曲或伴随着追击、格斗的惊险场面出现的紧张、剧烈的音乐描绘，到为主人公百感交集的面孔特写而谱写的具有强烈心理体验性的交响音乐独白，都属于音画同步化的范畴。

随着电影艺术水平的不断提高，影片从对现实的幼稚描写愈来愈明显地向社会心理深度发展，画面与音乐之间的同步化原则也逐渐由低级向高级发展。早在30年代后期，这方面已经达到相当的水

平，电影史上常常提到的影片《亚历山大·涅夫斯基》就是一个比较突出的例子。这部于1937年由爱森斯坦导演、普罗科菲耶夫[①]作曲的苏联影片，很能说明音画同步化所达到的水平。在这部以中世纪俄罗斯人反对条顿十字军入侵为题材的史诗性影片中，音乐的分量很大，故事中的许多重要场面都配有音乐。爱森斯坦严密的蒙太奇和细致的构图同普罗科菲耶夫富于形象性和想像力的音乐之间，相当严谨地体现着音画同步化的原则。爱森斯坦强调画面分镜头的设计必须事先考虑到音乐的构思，而且是在音乐总谱完成之后才最后确定镜头的组接方案的。例如作为影片高潮的冰湖大战爆发前，寂静，但气氛紧张场面中的十二个镜头的画面同十七小节音乐之间的严密精确的结合，就是经过了精心的设计安排的。[②] 人们常常将这部影片中贯彻始终的音画同步化手法说成是爱森斯坦的音画对位的“灿烂成果”[③]这显然是不正确的。这种错误显然是由于对“音画对位”这一基本概念的混乱理解造成的。

电影音乐中音画同步化，一般来说，主要只限于用音乐的手段来强调画面中提供的视觉内容，渲染和烘托画面的气氛，增强画面的感染力。这种手法很难为影片提供出画面完全没有提供或不能提供的新的寓意或思想。也就是说，同步化的电影音乐很难发挥某种深刻的潜台词的作用。也许由于这个原因，音画同步化的手法常常被认为是一种平庸的手法而被过分地贬低甚至否定。诚然，音画

---

① 爱森斯坦(С. М. Эйзенштейн，1895—1948)，苏联著名电影导演，其成名作品为《波将金号战舰》(1925年)。30年代初去美国、墨西哥等地拍摄影片，1932—1948年间在莫斯科电影大学任教。他在电影的实践和理论上富有大胆的创新精神，他的关于蒙太奇结构的理论在电影史上有重要影响。普罗科菲耶夫(С. прокофьев，1891—1953年)，苏联著名作曲家，曾同爱森斯坦合作，创作电影音乐。爱森斯坦导演的著名影片《亚历山大·涅夫斯基》(1938年)、《伊凡雷帝》(1945年)等都是由普罗科菲耶夫作曲的。

② 参见这个场面中音画同步化关系的图解，见爱森斯坦：《电影意识》，伦敦版英译本附录。

③ 萨杜尔：《电影艺术史》，中国电影出版社1957年版279页。

同步化这种司空见惯的手法常常被用滥了、平庸化了。这种情况长期以来在国内外的电影音乐创作中确实是一种值得注意、值得克服的倾向。如何克服它的程式化、平庸化，不断发掘它的艺术潜力，加以深化？这确实是摆在电影音乐作曲家面前的一个有待探索的严峻的课题。

音画对位是音画同步化的对立物。它是指导演和作曲家出于一种特定的艺术目的，有意识地造成画面与音乐之间在情绪、气氛、格调、节奏甚至内容等方面的对立，从而产生某种新的含义或潜台词。这种独特的艺术效果，只有在音与画的对立性结合之中才能产生。

音画对位这个概念最初是由苏联电影导演爱森斯坦、普托夫金、亚历山大洛夫三人于 1928 年在一份《宣言》中首次提出的。次年，法国电影艺术家瓦特·鲁特曼也提出了类似的观念。但是，他们所谓的音画对位同我们今天对这个概念的理解很不相同。这不仅因为他们所指的主要是一般的音响与画面的关系，而且他们所理解的“对位”的含义主要还不是指音画之间的对立关系，而是指某种比较自由的、松弛的同步化关系。例如观众在银幕上看到的是惊恐的女人面孔，而听到的却是远处的爆炸声。这样的例子虽然与最一般的同步化略有不同，但毕竟没有超出同步化的基本范畴。从这样的声画对置中并不产生什么新的寓意。

真正像上面我们所理解的那样，最早有意识地运用音画对位的，应该说是苏联导演普托夫金①和作曲家沙波林。他们于 1933 年拍摄的一部以工人罢工斗争为题材的影片《逃兵》中，第一次大胆地尝试了音画对位的手法。影片末尾银幕上展现的是波澜起伏的工人斗争场面，从游行队伍走上街头，到遭受警察冲击受到挫折，又到冲破阻力将斗争引入高潮，经过了一个曲折的过程。然而伴随着这

① 普托夫金（Птовкин，1893—1953 年），著名苏联导演，他拍摄的著名影片有《逃兵》（1933 年）、《苏沃洛夫元帅》（1941 年）、《海军上将那希莫夫》（1945 年）等。

场戏的音乐却没有亦步亦趋地追随画面，而是始终处于不断引向高涨的过程之中，赋予这个壮丽的场面以深刻的寓意。普托夫金指出，如果按一般的同步化手法，可能是这样来进行音乐构思的："势必先是以静谧的音调开始，而到示威行列出现时，音乐恐怕就要改变为进行曲；在敌方做准备的场面，又要再来一个变化，即改为带有威吓性质的音乐；接着敌人与劳动者发生冲突时，在示威者们处于低潮的瞬间，音乐恐怕又要循着视觉的气氛而降落到绝望的音乐主题上去；直到红旗重新高举时，才开始容许音乐转换到充满希望的调子上去。这种典型的配乐的发展，仅仅表现了场面的外表，而本质的意义却被忽略了。"那么，这场戏的音乐是如何构思设计的呢？普托夫金是这样描述的："音乐主题的基本情绪是彻头彻尾雄壮的，表现出最后胜利的确实性。音乐的发展自始至终必须表现力量的逐渐增长。……画面的进行像病人的体温表那样曲线上升，但作为直接对比的音乐却是不同的。场面和平地开始的时候，音乐是雄壮的；示威出现的瞬间，音乐把观众带到示威行列中去……当劳动者被镇压驱散的时候，音乐则表现得更加昂扬自信；而当劳动者再一次扬起旗子时，音乐达到了高潮，一直到全片结束。"普托夫金在叙述画面与音乐之间丰富的含义和潜台词时说："画面是事件的一种客观视像，音乐则表现了对这客观视像的主观欣赏。音乐告诉观众：挫折不过是使人们的战斗精神经受一次新的考验和锻炼，它加强了工人们为最后胜利而进行的斗争。"[①]

40年代以后随着电影艺术的发展，人们对音画对位的认识在不断深化。著名的匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹[②]对音画对位问题

---

① 阮潜：《电影编导简论》，1950年版81—82页。

② 贝拉·巴拉兹(Béla Balázs)，著名匈牙利电影理论家，他的著作《电影理论》(中译本名为《电影美学》)很有影响。巴拉兹早年从事文学创作，巴托克的歌剧《兰胡王子的城堡》(1911年)、歌剧《木雕王子》(1916年)的脚本都是巴拉兹撰写的。

就有过不少很有见地的论述。虽然这些论述主要还是侧重在一般音响因素的范围中，但是对电影音乐创作是很有启发性的。巴拉兹指出："非同步的声音能起很大的作用……导演为了表达音响或人声的情感力量或象征意义，惟一可能的方法就是拆散音画的正常联系。……非同步的声音效果是有声电影最有力的一种手法。同步的声音，老实说，只是画面的一个自然主义的辅助物而已。它只能使画面显得更真实。但是，非同步的声音却独立于形象而存在……它的效果是象征性的，观众能感觉到它跟它所衬托的场面之间的联系。这并非观众感到它真实，而是由于引起了观众的联想。这种最富有表现力和深远含义的手法，在有声影片里还很少被运用。然而有声电影艺术肯定是要向这个方向发展的。正是由于这种自由的音画对位法，有声电影才能摆脱原始的自然主义状态。"[①]巴拉兹这里所指的"音画对位法"当然是包含着音乐这个最富于表现力的音响因素在内的。例如他曾指出，将影片主人公痛苦的呻吟声同轻快的舞曲声交叉地剪接在一起，这种所谓的"声音蒙太奇"将会产生出一种异常富于表现力的艺术效果。

这里我们应该特别提一下汉斯·艾斯勒在这方面的贡献。他是音画对位的热烈主张者。他指出，音乐"用对位法的原则和画面针锋相对"要比音画同步化的方法"效果好得多"[②]。艾斯勒写的电影音乐中有许多这种音画对位法的出色的例子。1956 年他为法国的一部以反法西斯为题材的纪录片《夜和雾》而写的音乐中有一个段落给观众留下深刻的印象：画面是希特勒演说和乘坐敞蓬汽车耀武扬威地穿过满是人群的柏林街道的情景，但伴随着画面的不是通常可能采用的德国党卫军的军乐，而是引起人们沉重悲哀情绪的集

---

① 贝拉·巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社 1959 年版 152 页。

② 汉·艾斯勒：《有关音乐与电影的研究》，载《音乐与政治》第 1 卷，莱比锡 1973 年版 464—465 页。

中营歌曲主题的音乐。在画面和音乐的对立性结合中，包含着作者对法西斯制度的强烈谴责的潜在内容。单纯画面或单纯音乐是难以产生如此强烈的艺术效果的。

在上述探索的成果的基础上将音画对位原则从理论上进一步加以阐述的，是波兰音乐学家卓菲娅·丽萨。她在60年代中期出版的专著《电影音乐美学》一书中，把这个问题作为电影音乐理论中的一个重要课题提了出来，充分肯定了它的价值和重要性。她把从强调音乐在影片中同画面细节的同步化过渡到以音画对位为主要内容的非同步化看做是电影音乐不断发展成熟的一个重要标志。

在我国电影音乐中占统治地位的是一般的音画同步化原则，极少运用音画对位手法。但是偶尔也可以见到这方面的尝试，由于甚少，就更值得特别予以注意。早在40年代后期拍摄的进步影片《一江春水向东流》中就已经有过这种尝试：画面是沦陷区的悲惨景象，黑夜里村民们在敌人刺刀下被迫站在齐腰深的水塘里忍受苦难，而伴随着这场面的音乐却是大后方重庆灯红酒绿的豪华舞会上的探戈舞曲。在这个简洁有力的音画对位的处理中潜藏着对社会现实的揭露和批判：一方面是处于水深火热之中的人民的苦难生活，另一方面是国民党官僚的荒淫无耻，其艺术效果是比较强烈的。这种尝试可惜在解放后相当长时期的电影音乐创作中没有得到有力的发展，直到近几年的影片中音画对位原则才被导演和作曲家们注意并开始运用了。影片《天云山传奇》和《海囚》在这方面的尝试是值得注意的。在《天云山传奇》里宋薇、吴遥的婚礼场面的音乐中包含着音画对位的因素：沉郁悲哀的音乐是宋薇此时心情的表现，但这音乐同时又同银幕上笑脸、碰杯、祝福的喜庆画面交织在一起。在情绪气氛上相互对立的音乐画面的结合中，包含着这场不幸婚姻的悲剧性含意。《海囚》中潘、唐两姓间的格斗场面的音乐处理也运用了同样手法。作曲家没有像通常所做的那样用紧张、激烈、富于动作

性的音乐亦步亦趋地去配合银幕上刀光剑影的场面，而是用沉重悲愤的音乐来衬托这场武打，使画面和音乐之间形成一种对照。作者对这场由敌人挑拨而发生的悲剧性事件所持的悲叹、痛惜的态度，通过这种音画对位的处理被体现出来。[①] 上述两部影片在电影音乐上的探索是很珍贵的。它说明我们的导演和作曲家们已经不满足于长期以来惯用的一般化手法，在寻求着新的电影音乐语言。

三、音乐在影片中的剧作作用

所谓电影音乐的剧作作用是指这样一种现象而言的：即影片中的音乐在同画面相互作用的过程中，不仅成为影片戏剧结构中的一个有机组成部分，而且参与到情节中去，直接影响剧情的发展，深化影片的内容。

同音画对位一样，对电影音乐的剧作作用的认识，最初也是来源于对一般的声音在影片中作用的认识。巴拉兹指出，"当声音效果能对剧情的发展起决定性作用时，声音的剧作意义就变得更深刻、更重要了，……这时声音不仅出现在剧情的发展过程中，并且进而影响整个过程。"他还说，"声音不仅是画面的必然产物，它将成为主题，成为动作的源泉和成因。换句话说，它将成为影片中的一个剧作元素。"[②]显然，影片中的音乐作为剧作的一个构成部分，作为一种能影响整个影片剧情的因素，它的剧作作用的可能性和深刻性是远远超出于一般声音的。

影片《巴山夜雨》中的儿歌《蒲公英》就具有这种性质。这首歌的歌词是影片主人公秋石所作，十年动乱中秋石受迫害，被隔离，生命垂危的妻子在病逝前教会了女儿唱这首歌，而影片结束前，秋石在江轮上正是通过这首歌曲才认出了自己失落的女儿的。《蒲公英》不仅是主人公高尚情操的象征，而且也直接参与并推动了剧情

---

① 李西安：《电影民族化和交响化的新成果》，载《人民音乐》1982 年第 4 期。

② 贝拉・巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社 1959 年版 138—139 页。

的发展，同这个流离的家庭的命运紧紧相连，它在整个剧作中所起的作用恐怕是任何别的艺术手段所不能代替的。

不仅歌曲能在影片中发挥剧作作用，在特定情况下，一首器乐曲同样也可以具有这种功能。意大利影片《父子深情》就是一个例子。影片描写一个终日为生活奔波的人，妻子死后，作为父亲却没有给失去了母爱的儿子以应有的关心和温暖，儿子的夭亡使他陷入无尽的内疚和悔恨之中。一首格调清新、感情亲切的乐曲多次出现，贯穿在整部影片之中，参与并推动着剧情的发展，增强着影片的感染力。这首乐曲第一次出现在片头：失去了儿子的父亲在雨夜幽暗的房间中在唱机前聆听着这首乐曲，唱片是儿子生前作为生日礼物送给父亲的。伴随着音乐，他陷入对往事的悲哀回忆之中；乐曲第二次出现，是儿子在唱片店中为父亲挑选生日礼物时；乐曲第三次出现在寂寞的孩子陷入对母亲在世时家庭生活幸福情景的回忆中；该乐曲以最完整的形式最后一次出现，是在影片尾声的悲剧性高潮之时。父亲满足孩子最后一个请求，来到游艺场中，生命垂危的孩子在父亲的怀中安详地死去，乐曲一直伴随到终场。在整部影片中这首乐曲像是一个不可缺少的无形的“角色”，它自始至终地同影片主人公的生活和命运联结在一起。

音乐在影片中的这种剧作作用，虽然只是电影音乐功能中多种形式中的一种，然而却是颇为重要的。一个时期以来，我国的电影中歌曲泛滥成灾，观众对此意见很大。在一份群众性的电影杂志上一位观众抱怨说：“1981 年我看了四十五部影片，竟听了五十四支歌，有的影片不止用一支、两支，而且三支、四支”。[①] 问题主要还不在于数量的多少，而在于这些歌曲在影片中的出现是否必要。令人遗憾的是我们的一些导演和作曲家在为影片设计和创作歌曲时，常

---

① 《影院人语》，载《大众电影》1982 年第 1 期。

常忽略了从整个剧作去考虑。影片中的歌曲常常脱离了剧作，同影片整体缺乏内在的联系，是勉强加上去的，艺术上缺乏目的性。在这种情况下，歌曲恐怕往往要起反作用。影片《乡情》中的音乐处理有许多动人的地方，例如几次出现的那首情感深沉的摇篮曲和具有浓厚乡土风味的牧童的清新歌声，在细致刻画人物的心绪和创造一种特定情景时都是很成功的。但是男女主人公在船上送别的那场戏里，伴随画面的那首歌曲似乎就不很必要了。相互深情的凝视，伴以船桨的划水声，这无声的语言难道不比那首歌曲具有更大的艺术感染力么？为什么一定要歌声伴随呢？在特定条件下，静默不是具有更强有力的戏剧效果和艺术表现力么？有人指出，在影片中滥用镜头外歌曲这种倾向甚至已经够得上是一种“恶性发展”，而且对这种“任意指挥一个人物随时就唱，或以另一个人的歌唱来表达人物内心活动”的手法，能加强影片的感染力提出了怀疑，认为在剧情发展的关键时刻插进歌曲或音乐大作，往往将正要达到的表演艺术最高境界淹没到音乐的洪流中去了。[①] 我认为这个意见很值得深思，虽然我并不一般地反对在影片中使用画外歌曲，也并不认为所有的歌曲在影片中都必须具有剧作作用。有人将当前我国影片中滥用歌曲的原因概括为“戏不够，歌来凑”，其实这个概括也不尽确切。因为，认为“戏不够”才来写歌，这种手法虽然拙劣，但毕竟还有个目的。然而事实上恐怕连这样的目的都没有，许多歌曲同影片的剧作结构是根本无关的。具有丰富电影音乐创作经验的苏联作曲家哈恰图良说过这样一句话：“最成功的音乐就是当作曲家没有打算超出剧作任务的范围，而是一心一意地为完成这种剧作任务而写出来的作品。”[②]这话说得很中肯。脱离影片剧作而滥用歌曲的这种

---

① 陈荒煤：《认真重视电影音乐问题》，载《人民音乐》1982年第1期。

② 哈恰图良：《影片中的音乐》，载《苏联电影中的音乐》，中国电影出版社1957年版46页。

倾向并不是只在我国影片中才有的。在某些国外的影片，例如印度影片中也许比我们还要严重，而且根深蒂固。连苏联早期的许多优秀影片也曾经历过这样一个阶段。有一件趣闻很能说明苏联电影当时的这种情况：有一次，一位著名的导演在列宁格勒的大街上碰到电影音乐作曲家杜那耶夫斯基，他拦住作曲家，异常兴奋地对作曲家说："你可知道，我想独创一下，在我的一部新影片中将没有歌曲……"

可喜的是，从最近公演的我国影片中可以看到我们的导演和作曲家已经意识到了这个问题，而且已经在实践中努力克服着一个时期以来形成的这种不良倾向。影片《邻居》和《潜网》都是证明。这些影片一反常规，克服了"每片必歌"的偏见和陋习。事实已经说明，这些影片不但没有因此而失去什么，相反，在艺术上却给人以摆脱俗套、耳目一新的感觉。

关于音乐在影片中的功能

在我们所能看到的有关电影音乐的理论文献中，绝大部分都把电影音乐的分类作为一个中心课题来探讨。但是由于分类的原则和出发点不同，在这个问题上往往显得相当混乱。例如有人将电影音乐划分为功能性音乐（或称电影音乐）和现实性音乐（或称实在音乐），实际上也就是将电影音乐划分为画外音乐和画内音乐。这种划分的明显缺点是只着眼于音乐同画面的外在联系。画外音乐具有功能性，那么，画内音乐难道就不具有功能性么？另一些人则将电影音乐划分为同步性音乐和非同步性音乐。这种只以画面同音乐的关系作为划分标准的手法也过于笼统，它不能反映电影音乐本身在种类上的丰富性和多样性。还有一些人则将电影音乐划分为有剧作功能的音乐和无剧作功能的音乐。这里的问题在于：有剧作

功能的音乐只占电影音乐的一小部分，而大量的无剧作功能的音乐却在影片中发挥着多种多样的作用，这种划分显然不能充分反映这个实际。也有的人由于划分标准本身就异常混乱，因而必然导致机械地罗列、界限不清以至相互重叠。在这个问题上我认为卓菲娅·丽萨的研究工作更有成效。她在吸收前人成果、克服前人缺点的基础上，以音乐在影片中的不同功能为出发点，对电影音乐做了比较全面、比较科学的分类。① 虽然这种分类也不免有过于繁复和相互重叠的地方，但基本轮廓却是清晰的，对探讨音乐在影片中的功能这个问题极富于启发性。下面根据我的理解，对音乐在影片中的功能问题做一些初步探讨。

一、描绘性音乐

描绘性音乐是电影音乐中常见的一种，有人也称它为说明性音乐、解说性音乐。这主要是指那种对画面中富于运动性、动作性的具体事物或情景作某种描绘的音乐而言的。这时，音乐的功能主要是对画面上呈现出的视觉形象，通过相应的音乐手段加以强调、渲染。其手段首先是作曲家把握住银幕上视觉内容中所包含的运动、节奏的特征，相应地将它移植到特定的音响结构中来。例如为画面上奔驰的火车、狂奔的马蹄、紧张的追逐和格斗等等配置音乐时，常常采用这种方式。其次是抓住现实世界中的某些音响特征，通过特定的音乐手段加以某种模拟，使音画配合。诸如画面上的风暴、雷鸣、海浪、爆炸、号角都可以伴之以某种音乐模拟同时出现。甚至画面上缺乏运动、音响因素的某些静止、宁静的情景往往也可以用某种特殊格调的音乐手段加以间接地描绘，例如幽静的田园景色同牧歌风格音乐的结合；喧闹的城市景象同吵杂、烦燥的音乐的结合等。这种描绘性音乐在影片中是司空见惯、不胜枚举的。有的人把这种

---

① 卓·丽萨：《电影音乐美学》第5章，波兰音乐出版社1964年版133—279页。

音乐的范围理解得过宽，甚至将它同某些表情性音乐、气氛背景性音乐混同起来，这显然是不恰当的。

影片中的这种描绘性音乐有很大的弱点。从画面与音乐的相互关系这个角度看，这种被艾斯勒称之为“鸟鸣音乐也鸣”的音乐，自然是比较外在的、肤浅的。它的艺术审美价值较低。除了强调和渲染画面上已经有了的东西之外，它本身一般不再提供更丰富的东西。过多地使用这种音乐，让音乐亦步亦趋地去配合画面上呈现的东西，这不仅使音乐变得过分支离破碎，而且势必使音乐变得平庸、乏味，直至损害影片整体的艺术价值。音乐就其本质来说是最不善于表现视觉上可以把握的现实世界中有形的客体的，而它的最大长处正在于能高度概括地表现人类最内在的心理体验、微妙丰富的感情状态。影片中的描绘性音乐显然并没有真正发挥音乐艺术的这个最优越的长处。法国电影理论家马尔丹对这个问题讲过一段颇为精辟的话：“在一门强烈的现实主义的、又拥有十分鲜明的表现手段——画面的艺术中，许多导演都如此经常地感到需要采用音乐去叙述剧情，这是不合理的事情。他们就这样把音乐的作用贬低为一字一句照搬地解说，翻来复去地旧调重弹。莫里斯·约培写道：‘这样的处理方法证明人们对音乐的本性的彻底无知。音乐是按一种在时间中经过组织的节奏连续展现的。如果强使音乐刻板地追随许多既不连续又不服从一种特定节奏、而只是听从各种生理或心理反应的事件或动作，那就毁了音乐，将它贬低为一种无机的原始元素——音响’。因此，很明显，音乐必需拒绝刻板地追随画面，它应当根据对它的作用的完整理解，去努力全面地阐明‘某些戏剧情景’的心理与真正涉及人类存在的内容。”[①]这段话中所指的那种音乐比我们这里所说的描绘性音乐或许要宽些，但我想，起码对这种描绘

---

① 马尔丹：《电影语言》，中国电影出版社 1980 年版 98 页。

性音乐来说是中肯的。

在影片中热衷于使用描绘性音乐，这种现象的形成有其历史的原因，其根源已经存在于无声电影时期。那时为了弥补电影中缺乏听觉层这个缺欠，影片放映时，在影院中总是有钢琴或小乐队即兴配乐的，音乐自始至终连绵不断地伴随着影片的画面，其内容也多半只限于是描绘性的。有声电影出现后，这种做法受到了冲击，为电影音乐的发展创造了条件，但是那种陋习却没有彻底根除，直到今天的电影音乐中，尤其是在描绘性音乐中仍然可以看到它的影子。

然而，我们不应该完全否定描绘性音乐在影片中的作用。它在今天的影片中仍被经常运用并为人们所接受，说明它有理由存在。从某种意义上说，它符合人类一般正常的心理过程的要求：人们在通过视觉器官观察事物时，常常要求同时从听觉方面得到补充，在欣赏电影时也是如此。当观众在银幕上看到汽车疾驰追赶的场面时，对伴随出现的情绪紧张、节奏飞快、音色刺耳的音乐段落通常是能够自然地接受的。在极富于动作性的喜剧片特别是动画片中，描绘性音乐有发挥作用的广阔天地。卓别林为自己的影片亲自谱写的音乐中便不乏这样的例子。前几年我国上演的一部讽刺"四人帮"文化专制主义的动画片《画廊的一夜》中，描绘性音乐处理得很精采，成为影片中不可缺少的重要表现手段，给人留下了深刻的印象。

随着电影艺术的发展，影片中社会心理因素、哲理因素不断增强了，描绘性音乐的局限性和弱点也就愈加明显，其地位自然愈加降低了。它的发展趋势是愈来愈紧密地同心理表现性的音乐相结合，在二者之间甚至往往很难划出一道明确的界限。近年来我国影片中描绘性音乐的分量偏多，而且流于一般化，使影片中的音乐显得过于幼稚肤浅，这是值得注意和研究的问题。

二、表现角色心理体验的音乐

角色的心理体验，是指影片中人物在特定境遇中丰富微妙的感

情状态以及带有浓厚感情色彩的突然心理变化，以及回忆、幻觉想象等。人物的心理体验是构成人物形象的重要方面，它常常成为剧情发展的动因，它本身就是影片内容的重要组成部分。电影艺术同舞台戏剧不同，角色的心理体验不仅通过银幕上人物的表情、动作和语言来表现，而且还有一个重要的手段伴随着上述这些手段参与角色内心感情生活的表现，那就是音乐。

如果说描绘性音乐同画面中展示的事物之间的关系主要是外在的东西，那么，心理体验性音乐同画面中人物形象之间的关系则是比较内在的、深刻的，因为这种音乐同影片中人物的内心生活有着紧切的联系。音乐可以通过独特的方式来体现人的丰富复杂的感情状态。关于这二者之间的关系，我曾在一篇讨论自律论音乐美学问题的文章中做过如下说明："在声音和人类情感之间存在着极大的形式上的差别性。前者是一种物理现象，而后者则是一种心理现象。但是，音响结构之所以能够表达特定的情感，其根本原因在于这二者之间存在着一个极其重要的相似点。那就是这二者都是在时间中展示和发展，在速度、力度、色调上具有丰富变化的、极富于动力性的过程。这个极其重要的相似点正是二者之间能以沟通的桥梁。"[①]音乐中的音响结构同人类感情间的这种深刻的内在联系，使音乐从情感内容方面加强、深化画面中人物的心理生活的表现成为可能；而影片中人物的这种复杂、丰富、常常是充满强烈矛盾冲突的感情生活，为电影音乐充分发挥自身长处开辟了一个非常广阔的新天地。

表现角色心理体验的音乐在影片中所采取的形式是多种多样的，它既可以是画外音乐，也可以是画内音乐；既可以是同步化的，也可以是音画对位的；既可以是具有剧作功能的，也可以是非剧作功

---

① 于润洋：《对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的〈论音乐的美〉》，载《音乐研究》1981年第4期。

能的；既可以是歌曲，也可以是器乐。

音乐是如何在影片中发挥表现角色丰富微妙的感情状态的功能的？先看看采用画外音乐的例子。影片《阿娜尔罕》中，被迫要嫁给贵族的阿娜尔罕深夜决定去长工库尔班的房间，向他表达爱情。女主人公内心既羞怯、犹豫又渴望爱情，既痛苦又幸福的复杂心情，在为这场戏写的画外音乐中得到生动的表现。激动不安的音乐愈来愈强烈，直到库尔班开门时音乐才突然中止。这里的音乐好像是女主人公激动的内心独白，同画面融合在一起，把这场戏推向高潮。苏联影片《一个士兵的叙事曲》中，那个回家探亲的年轻士兵经过战火纷飞的归途终于见到自己苍老的母亲的那一瞬间，强烈的画外音乐倾诉着母子相会时的激动感情，而当他们相互吻抱时音乐却又在高潮中突然终止。这顿时的静默，把这场戏推到一个情感饱和的顶点。

现在再看一看采用画内音乐的例子。影片《甲午风云》中爱国将领邓世昌独自弹奏琵琶曲《十面埋伏》的戏，是一个耐人寻味的例子。这首激昂、悲壮的音乐同弹奏者本人此时此刻对清廷投降主义的义愤、对民族危亡的忧虑以及中华民族的豪迈气概融合在一起。厅外前来求战的、充满疑虑的百姓和士兵被这音乐所感动，从这铿锵的乐声中理解了他们的统帅。正当这愈来愈强烈的音乐把这场戏引向高潮时，突然弦断乐止。可以设想一下，如果让邓世昌用一段慷慨激昂的独白或演说来代替这场《十面埋伏》的戏，那将是怎样一种结果？从这里看到一段构思巧妙、具有推动剧情发展的剧作功能的音乐可以使画面获得多么丰富的寓意和多么强烈的艺术效果。影片《陈毅市长》中，由于情节的要求，用来衬托角色精神世界的画内音乐不是具有浓郁民族风格的中国古代乐曲，而是贝多芬雄伟壮丽的《英雄交响曲》。它第一次出现在资本家的客厅里：气势磅礴的音乐主题同被它深深感动而陷入深邃遐想的陈毅市长的画面结合起

来，衬托着主人公坚强的性格和磊落豪迈的精神境界。第二次出现在影片的末尾：刚刚接到调离上海的命令，主人公面对坎坷，思绪万千的心境同演奏厅里传出的这首交响曲豪迈悲壮的声音交相辉映，浑然融为一体。这位思想深邃、气魄非凡的无产阶级革命家的形象在这种颇具匠心的画面和音乐的交织中显得更加鲜明和高大了。

上面是两个使用器乐作为画内音乐的例子。通过画内的歌曲来表现角色的内心感情生活比起器乐来就更为直接，运用得也更加广泛了。冼星海为30年代影片《夜半歌声》谱写的同名歌曲就是一个给人留下深刻印象的例子。一个被封建军阀迫害、容貌被毁、失去了事业和爱情的歌唱家，在深夜中用自己的歌声来倾诉痛苦和烦恼，这歌声又使他旧日的恋人为之深深激动，不能自己。这首画内歌曲是剧作的一个组成部分，它是作为剧作的一个情节出现在影片之中的，它同男女主人公的悲剧性爱情遭遇紧紧联结在一起。导演处理得很自由：当这歌曲的结尾部分伴随画面上汹涌的波涛在影片尾声再一次出现时，它已经由画内音乐转化为画外音乐了。特别值得指出的是，有时在影片中这种表现角色情感体验的音乐常常运用得很自由，它既非真正的画内音乐，也不是真正的画外音乐，而是介于二者之间，造成一种独特的意境。影片《李时珍》开始时，少年李时珍随父行舟，远处传来似乎是纤夫的歌声，但从歌词看，它又不是一首画内歌曲。当这歌声同画面上的情景结合起来后却很有寓意：主人公选择的生活道路同眼下的情景一样，将是逆水行舟。影片末尾，遭到沉重打击但终于又奋发起来实现自己理想的李时珍，又听到这首在少年时曾激动过自己的歌声，使他心潮起伏、感触万分。这个例子说明，一首电影歌曲，只有当它能揭示人物丰富的内心感情世界时，才能真正具有艺术感染力，才有存在的价值。

心理的突然变化，如由某一事件引起的突然的震惊、恐慌、紧张等，在影片中这是角色心理体验的一种常见的形式，特别是在富于

戏剧性的场合中。一般说来，为这种场面配置的音乐多数是很短促的、甚至是转瞬即逝的，它可能是一个富于强烈戏剧性的乐句，也可能只是一个音乐动机，甚至只是一个尖锐的不协和和弦。例如影片《燎原》中，作曲家为煤矿工人猛子出狱回家、踏进门槛，看到停放在床上的、自杀身亡的未婚妻时写的那段洗炼、严峻的音乐，给观众留下的印象是很深刻的。南斯拉夫影片《桥》中有一个运用得比较细腻的例子。桥梁工程师被游击队员带走，在崎岖的道路上，当他从一个口关不紧的游击队员那里偶然得知此行是去炸毁他亲自设计的那座心爱的大桥时，他震惊的心情在突然出现的阴沉不安的画外音乐中得到很细腻的表现。这段富于心理性的音乐同一直伴随着游击队行进的那首轻快的意大利歌曲之间顿时形成了鲜明的对比。

在角色的心理活动中，往事一瞬间在意识中的出现是时常发生的。这种细微的心理活动在话剧、歌剧中都是很难表现出来的，除非通过角色的自白。然而在电影艺术中这是轻而易举就可以做到的，这时影片中的音乐就能显示出它丰富的艺术表现的可能性。英国影片《女英烈传》中，为完成丈夫遗志，毅然参加了反法西斯斗争的女主人公威奥列塔时常怀念丈夫，这种内心隐秘的感情活动是通过电影音乐的手段来表现的：在她受到敌人严刑拷打的场面里响起了肖邦《降 D 大调前奏曲》的温和委婉的音乐主题。这首乐曲是战前热恋时丈夫常常弹奏给她听的。这音乐不是一般的画外音乐，而是出现在此时此刻角色的意识中的，是一瞬间闪过的对往事的回忆。这是对电影音乐的高度**主观化的处理**，因为此刻只有受酷刑折磨着的威奥列塔一个人才能在自己神志不清的意识中“听”到肖邦的这支旋律。这样的音乐处理在 40 年代中期爱森斯坦和普罗科菲耶夫合作的苏联影片《伊凡雷帝》中就已经成功地使用过了：画面上沙皇伊凡坐在因谋反而被自己处死的儿子的尸体面前，场面是残酷而严峻的，伴随这画面的却是温柔、亲切、甜蜜的摇篮曲，这歌声是这个帝

王在儿子幼年时的摇篮前常常听到的。这段在伊凡感情受到极大震动、几乎失去常态的意识中出现的宁静的音乐同眼前严酷的画面结合在一起，形成一种强烈的反衬，这种音画对位的处理产生了很强的艺术感染力。

在角色意识中刹那间出现的幻觉想象，在影片中往往也能通过画面和音乐间的相互作用生动地体现出来。苏联影片《雁南飞》中有一个成功的例子：卫国战争中士兵鲍利斯为挽救战友而中弹倒地。弥留之际，在幻觉中浮现出他期待的同后方未婚妻结婚的场面。影片主人公倒在血泊中挣扎的画面同幻觉想象中的婚礼的音乐剪接在一起。赞美诗般的婚礼合唱同战地上的呻吟声和呼救声交织在一起，在现实和幻觉之间形成一种残酷的冲突和对照。我国影片《年轻的朋友》中一个场面的音乐处理同这个例子很相似。在自卫反击战中女卫生员为抢救受伤战士而不幸中弹。牺牲前的时刻在幻觉想象中她登上了多年憧憬的舞台，实现了做一个歌唱家的愿望。伴随着叠印画面的欢快歌声是主人公死前在自己的意识中作为幻觉想象出现的。如果说影片《雁南飞》通过那种特定的音画关系表现的是残酷的战争同个人幸福之间不可调和的冲突的话，那么，《年轻的朋友》中通过类似手法所体现的则是一个为同志献出生命的战士对生活理想的美好憧憬。

三、表达作者主观态度的音乐

一般来说，一部艺术作品中作者总是要在不同程度上对作品里所展示的现实生活、人物的命运遭遇等阐述自己的思想立场和感情态度的。但在不同种类的艺术中其阐述的方式却不尽相同。在小说中作者有时可以大段地议论；在戏剧中有时可以在舞台边缘处出现一个处于冷静旁观地位的旁白者；在诗歌中则往往是作者以第一人称的身份直接发言。但是，在电影中采用上述方式来直接表达作者本人的思想立场、感情态度虽然不是不可能，但毕竟

较少使用，而且这种手法往往使观众产生一种不自然的感觉。在这方面，电影中有一种独特的方式，那就是通过表达作者主观态度的音乐来完成这个任务。用汉斯·艾斯勒的话来说，就是："音乐像一个旁观者对画面进行评论"。[1] 音乐语言本身所特有的那种较少客体性、较多概括的主观性的特点正适于完成这样的任务。音乐在影片中发挥这种功能时，一般来说有两种方式。

第一种方式是采用画外音乐形式的、直接的音乐旁白，它同画面的关系可以是同步性的，也可以是非同步性的音画对位。波兰影片《边界上的街道》中，一个受法西斯迫害的犹太孩子拒绝了好心人的帮助，毅然要独自回到犹太居民区去，同他的同胞们共患难。当这孩子的身影逐渐暗淡模糊，终于在银幕上消失的时候，伴随这场面的音乐却是愈来愈强烈、昂扬，充满了一种既悲愤又豪迈的力量。它犹如导演和作曲家对此情此景发出的一段激昂的旁白，赞颂着这孩子所具有的那种深厚的民族感情和无所畏惧的精神。捷克影片《更高原则》的终场里，那位拉丁文教师在严酷现实中认清了法西斯的本质，终于走向勇敢的斗争。伴随这老人最后的特写镜头的那段令人肃然起敬的庄严的交响音乐也是属于同样的性质。不久前上演的我国影片《钟声》的尾声音乐那宽阔、明朗的气质，也可以说是一段表现作者对祖国四化前景充满憧憬和信心的旁白。本文第二部分讨论音画对位问题时提到的那几部影片的例子，基本上都是属于这个范畴的。无论是画面上工人示威游行的高低起伏同直线上升的音乐之间对比（《逃兵》），还是紧张械斗的画面同沉痛悲愤的音乐之间的对比（《海囚》），其中或讴歌、赞颂，或感叹、惋惜，都无不包含着作者（导演、作曲家）对影片中所展现的事件所持的主观态度。一般来说，这种性质的音乐多出现在

---

① 汉·艾斯勒：《有关音乐与电影的研究》。载《音乐与政治》第1卷，莱比锡1973年版464—465页。

一场戏的末尾或整部影片的尾声之中，因为只有这样，才能充分地发挥音乐对画面的高度概括能力，使画面中没有讲出的话，由作曲家通过音乐进一步讲出来。

第二种方式是采用画内音乐形式，通过音画对位中蕴含的潜台词间接地或隐喻地表达作者对影片中展现的事件所持的态度。苏联影片《夏伯阳》中一场有名的戏正是采用了这种手法：画面上是一个在月光下弹奏钢琴的白匪军官，他的勤务兵在向他请求赦免其儿子因开小差而被判处的死刑。画面上冷酷无情、残暴成性的白匪军官的形象同他正在弹奏的《月光奏鸣曲》慢乐章的温和柔美、蕴含着丰富的人道主义感情的音乐之间形成尖锐的对照。这种音画关系的处理中显然包含着作者对这个外表文明伪善，内心残暴无情的白匪军官的丑恶本质的揭露。这里涉及一个在电影音乐中采用古典音乐作为素材的问题。一位苏联音乐学家在一篇电影音乐的论文中指出，古典音乐在电影中的运用常常是在揭示古典艺术的道德意义同古典艺术享有者们的精神破产之间的矛盾。[①] 这个论点在说明影片《夏伯阳》中这个场面是正确的。但在另一种情况下可能问题恰恰相反。本文前面提到过的影片《陈毅市长》中使用贝多芬《英雄交响曲》的那个例子却说明：这样的运用不但丝毫没有意味着古典艺术享有者的精神破产，相反，它却烘托了影片主人公——一个无产阶级革命家的深邃的精神境界和宏大的胸怀。同《夏伯阳》相似，在苏联影片《一个人的遭遇》中也有一个通过音画对位的手法来表达影片作者对非人道进行谴责的例子：德国法西斯集中营中，在一个吹奏乐队兴高采烈的、愉快的音乐声伴随下，一条长长的人流缓慢地向竖有高大烟筒的、设有毒气室和烧人炉的建筑物走去。有时通过音画对位的潜台词所表现的

---

① 格·特罗依茨卡娅：《古典音乐在电影中的运用》，载《电影艺术译丛》1979年第1期。

常常是包含道德伦理性内容的讽刺或感叹。例如波兰影片《一代人》中，当一个冷酷自私的波兰人拒绝帮助一个要求避难的犹太人，实际上是把这个受难者推向死亡时，伴随着这画面传来的声音却是女声用纤细的声音唱出的、表现大慈大悲感情的《圣母颂》。有经验的导演和作曲家往往可以通过这种手法来加强一部影片中所包含的深刻的生活哲理性主题，使它具有强烈的艺术感染力。卓别林就是这样一位艺术大师。他的晚期影片《舞台生涯》的尾声中，他让善良的丑角卡伐罗在芭蕾舞台上充满青春活力、朝气蓬勃的音乐声里悲哀地死去。难道人们能说，在这画面和音乐的严峻对照中不蕴含着这位艺术大师对影片中所体现的那种生活哲理内容的深刻概括吗？

四、背景气氛性音乐

背景气氛性音乐也是电影声音中常见的一种。这种音乐在影片中既不着意描绘什么客观景物，也不特别表现角色的某种心理体验，也不是作者对画面中的某些事物表达自己主观态度的手段。它的功能主要是通过音乐手段为影片的部分或整体创造某种特定的气氛基调。这种音乐常常受到人们的贬低，原因可能是它在影片中往往被处理得过于一般化，缺乏个性，而且常常分量过重，显得臃肿累赘。如果能避免这些缺点，背景气氛性音乐对增强影片的艺术感染力是能起到重要作用的。日本影片《望乡》的音乐处理在这方面是比较成功的。日本老一代作曲家伊服部昭为这部影片写的凄苦、暗淡、忧伤的音乐主题同整个影片总的气氛基调是非常协调的。这个简洁、洗炼、惟一的音乐主题并不死板地追随具体画面，而是贯穿在整部影片之中屡次出现，加强着这部影片的悲剧气氛。随着情节的发展，这段音乐先后总共出现过七次，其中有几次是在影片中很重要的时刻出现的。阿崎婆向那位女学者叙述悲惨往事的那些场面中，这凄苦忧伤的音乐主题不仅衬托着银幕上一

幕幕掠过的那些悲伤往事的压抑悲哀气氛，而且它还时而同画面中少女时代的阿崎在未来残酷命运面前的无知笑声交织在一起，造成画面和音乐之间的反衬。苍老的阿崎婆同女学者告别的那场戏里老人接过那条作为礼物的毛巾时感受到的温暖和同情使她百感交集，往日的辛酸又顿时涌上心头。当她失声痛哭时，这音乐主题再一次出现，深深地加强了这场戏的凄苦气氛。影片的尾声中当女学者在山塔根当年日本妓女的墓地上说出了影片的最后一句台词"她们背向日本，长眠地下"时，音乐主题以最强的力度最后一次响彻起来，直到全片结束。像《望乡》这样用一个洗炼、集中的音乐主题贯穿整个影片的始终，同影片总的气氛如此紧密地融合在一起的例子，在我国的电影音乐中并不是很多见的，它的经验很值得我们研究。

我国的电影音乐作曲家比较喜欢用歌曲来加强和渲染影片的某种气氛基调，运用得当，也能产生良好的艺术效果。例如影片《天云山传奇》和《牧马人》采用的就是这种方法。在《天云山传奇》中，"山路弯弯，风雪漫漫，莫道路途多艰难……"的歌声第一次出现在片头，第二次出现在冯晴岚用手推车接走罗群的路上，最后一次出现在这位女主人公临终前，它贯穿影片的始终，出现在故事进程的最关键最动人的时刻，加强着这部影片的悲剧性气氛。《牧马人》的音乐处理同《天云山传奇》很相似，那首用古代自由体诗歌谱成的歌曲同整个影片深沉的调子融为一体。当这首作为片头音乐的歌曲再一次出现在许灵均的课堂黑板上用颤抖的手写下"我爱我的祖国"以及他同妻子深夜在床头低语的那些场面中时，原来的歌曲主题采用了混声哼唱的形式，声音轻柔，显得更加深沉，对伴随着此情此景出现的这样的电影歌曲，观众是绝不会感到厌烦的。

有时导演和作曲家故意使影片中的某些音乐段落(特别是在片头和头尾)同整个影片的气氛基调形成尖锐的对比，从而获得一

种独特的艺术效果，从反面加强整个影片的主题。例如日本影片《野麦岭》中片头和片尾的轻松华丽的圆舞曲同整个影片的压抑、悲哀的调子相对照；法国影片《老枪》中片头和片尾的清新、优雅、无忧无虑的音乐同整个影片紧张、残酷的调子相对照。这种从对比的原则出发，从影片整体上去构思音乐的手法值得我们注意。

在讨论音乐加强影片总的气氛基调这种功能时，还应提到在处理影片中画面与音乐间关系上的一种新趋向，我们姑且把它称之为音画游离倾向也许是合适的。主张这种的出发点是反对音乐追随画面，要求保持音乐的独立自主性："音乐既然是音乐，那就应该讲它自己的语言……电影音乐真正值得遵循的准确道路应该是对影片的情节结构保持自主。音乐不应当在一旦配合画面时就使它固有的特点丧失殆尽"。他们要求音乐应该作为一个整体去发挥作用，应当"细致入微地去参与创造作品在美学和戏剧方面的总格调"，音乐在影片中应该成为一种"完全属于它自身的补充性诗篇"。他们强调电影音乐应该是一种"游离于一部影片的心理与精神风貌之外的自由的对位"。他们从反对音乐被画面驱使出发，走向要求电影音乐的"非戏剧化"，反对把音乐自身的感情强加到影片中人物的感情中去，拒绝"任何容易讨好的抒情性，在情绪范围内绝对地保持中立"。[①] 这种音画游离的主张，在导演安东尼奥尼同作曲家季·福斯科合作拍摄的一些影片中体现得最明显。在波兰、日本的一些影片中也都有所体现。这种主张的出发点，即反对音乐成为画面的附庸，强调发挥音乐所具有的独特的优越性，要求音乐作为一个整体去发挥作用，这些无疑都是有道理的，然而其结果似乎是走向了另一个极端。过分削弱画面与音乐间的联系，会不会导致电影音乐特性的丧失，而不再成其为电影音乐了呢？作

---

① 以上引文均见马尔丹：《电影语言》，中国电影出版社 1980 年版 105—107 页。

为电影音乐的一种新的审美原则，它恐怕还需要在创作实践中接受检验。我想，对这样一种实验和探索，简单地做出肯定或否定的结论，也许都为时过早。

五、音乐在影片中的其他功能

从电影音乐创作的实践看，音乐在影片中的功能还有许多种。下面再就其中的两种做一些提要性的说明：一是音乐作为暗示特定空间、时间的手段；二是音乐作为促进影片在形式上的连贯性、完整性的手段。

在影片中一些发生在特定空间、时间中的事情或情节有时并没有在画面上通过具体的视觉形象呈现出来，而是通过音乐暗示出来的。这时，音乐作为一种听觉因素具有处于视觉层之外的某种独立性，它能提供画面本身所没有提供的东西。在这种情况下，音乐与画面在影片中通常是处于对立的关系之中。例如影片《南征北战》中国民党军司令部里慌乱的敌师长正布置撤退，而此时伴随画面的音乐并不去描绘这里溃退前的慌乱紧张的气氛或情绪，相反却响起了描绘我人民解放军进军的雄壮音乐声。显然在敌军司令部中是根本不可能听到这种声音的。这音乐具有一种独特的功能，即暗示在同一时间的另一个地方所发生的事件，在那里人民解放军在发动进攻。影片《从奴隶到将军》在音乐创作上，也采用了类似的手法。这种音画处理方法，常常能造成紧张联想的心理效果。

然而有时音乐也可以以画内音乐的形式在影片中完成同样的功能。法国影片《沉默的人》中画面上苏联克格勃正在法国边境的深山中追踪曾被他们绑架但如今已脱逃的法国科学家克莱蒙塔，而配合这个场面的音乐却是此刻正在遥远的巴黎音乐厅中演奏着的一首交响乐曲的声音。在那里，正指挥着这首乐曲的是一名以艺术家身份为掩护的克格勃，而站在音乐厅后台出口处的法国警

察正在等待对他的逮捕。显然，在边境深山中是听不到巴黎音乐厅中的音乐声的。画面上展示的空间同音乐所暗示的空间是两个不同的空间。这种互相矛盾的音画结合引起观众的联想，造成一种紧张心理，期待着情节的进一步发展。卓菲娅·丽萨在她的《电影音乐美学》中将这种音乐处理方法用艺术心理学的语言做了这样的概括："视觉的观察想象被视觉的幻觉想象所补充，而这种视觉的幻觉想象是借助于听觉的观察想象才被创造出来的。"①

上面列举的只是音乐在影片中暗示同一时间内在不同空间发生的事件。相反，音乐在影片中暗示在不同时间内的同一空间发生的事件也是可能的。例如一部纪录片中有过这样的处理：画面上的此时此刻的寂静的草原同描绘发生在这同一草原上的古代战争的强烈音乐剪接在一起，从而使观众越出视觉画面的范围，产生对古代战场的丰富联想。不过这种手法在电影中运用得不多。

怎样使音乐成为加强影片在形式上连贯性和完整性的一种手段？这对于导演和作曲家来说是一个相当重要的课题。

在本文第二部分中我们已经指出过：在镜头组接过程中，故事的情节、人物的动作在时间、空间上具有很大的跳跃性。因此从一个局部或片断来看，它常常需要另一种艺术手段从形式结构上加强它的连贯感。音乐正是这样一种手段。影片中的音乐虽然从整体上看是不连贯的，但它在局部上的连贯性常常对它所伴随的跳跃的画面起着一种组织作用，使它们在观众的心理上产生一种连贯感。音乐在影片中的这种功能，我们在电影中到处都可以看到。普罗科菲耶夫为影片《亚历山大·涅夫斯基》中的冰湖大战谱写的那个结构完整、一气呵成的精彩乐章对于那些纷繁的战斗场面能在观众心理上形成一个连贯的整体所起的作用是不能否认的。日

---

① 卓·丽萨：《电影音乐美学》，波兰音乐出版社 1964 年版 168 页。

本影片《沙器》中的对主人公和贺英良童年时期的艰难的生活经历的描写占整个影片很大篇幅，画面上的人物几乎没有对白。作曲家用钢琴协奏曲的形式为这些倒叙的回忆场面谱写了大段结构统一完整的音乐（艾斯勒称这种插入到影片中去的、占重要地位的音乐段落为“音乐西昆斯”），将画面中主人公童年遭遇的各种不同场景连接成一个连贯的整体。

作曲家常常采用这样的手法来实现音乐的这种功能：以一个洗炼的富于表现力的音乐主题为核心，根据故事情节发展的需要，将这个音乐主题以自由变奏的方法加以展开，把它们贯穿到影片的各个相应的场面中去。实践证明，这种高度统一的音乐构思对影片整体的统一性往往能起到积极的作用。二次大战后拍摄的苏联影片《乡村女教师》中的音乐处理给人们留下的印象是很深的。贯穿整部影片的音乐主题取自柴科夫斯基的一首浪漫曲《在喧闹的舞会上》。年青的女主人公在中学毕业的联欢晚会上唱了这首浪漫曲，正是在这个场合她结识了后来成为她丈夫的那位革命者。伴随着他们热恋的情景，这首深情的浪漫曲的主题发展成为热情洋溢的交响音乐片断。随着故事的发展，这个音乐主题终于又以一种悲哀、严峻的面貌再现，它伴随着丈夫牺牲的场面，同画面一起发展到悲剧性的高潮。这几经变化但又仍然能被清晰地认出的音乐主题，始终萦绕在观众的脑中，从心理上加深着画面上展现的一系列场面的内在统一性和完整性。这种处理方法，我们在中国影片《红色娘子军》中也可以看到。

以上粗略地列举了音乐在影片中所发挥的一些功能。影片中画面与音乐之间的结合形式是千变万化的。随着电影语言的不断丰富和发展，这种结合和相互作用的形式也必将不断丰富和发展，因此音乐在影片中发挥的功能也面临着极为广阔的天地，理论的归纳是永远无法穷尽的。这里需要补充说明的是，以上这些归纳

和分类只是出于叙述和分析的方便，而事实上音乐在一部影片中所发挥的功能却总是各种不同类型的功能交织在一起的；各种功能之间常常是相互渗透，很难彼此严格分开。关于这一点，相信读者是不会误解的。

（载《音乐研究》1982 年第 4 期）

符号、语义理论与现代音乐美学

音乐美学是一门同其他精神文化领域发生深广接触的学科。历史和现实都证明，它常常是在同诸如哲学、社会学、历史学、艺术学、心理学乃至自然科学等相接壤的边缘地带得到发展，并从这些学科中得到有益的渗透和启示。这当中，20 世纪以来发展起来的符号学、语义学对音乐美学的研究也产生了重要影响。本文正是在文献资料来源有限的条件下，就这方面的有关问题做一些初步的评述，目的是为马克思主义音乐美学的建设积累一点必要的思想资料，也提供一点粗浅的看法。

朗格的艺术符号理论中所涉及的音乐美学问题

苏姗娜·朗格是美国 20 世纪 40 年代以来颇有影响的哲学家、艺术理论家。她的理论专著《感情与形式》(1953 年)、《艺术问题》(1957 年)虽然都不是专门研究音乐问题的，但音乐始终是她讨论艺术问题时的一个重点。她是较早将音乐艺术同符号理论密切联系起来并进行比较系统的阐述的理论家之一，其论点值得我们注意。

朗格艺术符号理论的基本出发点是建立在这样一个基础之上，即人具有一种其它动物所不具有的、制造和运用符号[1]的能力。这

[1] 符号原字为 Symbol，在文学诗歌中译作“象征”，在哲学、美学中则译作“符号”。

种由人类所制造和运用的符号有两大类。一类称为推理性符号，也即语言符号；另一类是表象征符号，艺术便属于这个范畴。语言符号是人类的伟大创造，它不仅可以表达现实中的种种事物以及它们之间的复杂关系，而且也可以表达抽象的、复杂的观念和思想，因而成为人类思维和交际的工具。然而它有自己的局限性。属于人类纯粹内心体验的东西，诸如情绪、情感则很难通过这种属于逻辑思维范畴的语言表现出来。那种将主观体验用符号的方式呈现出来以供观照的要求不仅大大超出了语言的能力范围，而且语言结构本身对此就不合适。原因在于："情感的存在形式与推理性语言所具有的形式在逻辑上互不对应，这种不对应性就使得任何一种精确无误的情感和情绪概念都不可能由文字语言的逻辑形式表现出来。"①

艺术符号正是在这一点上区别于语言符号。这种符号缺乏语言符号所具有的确切表达概念乃至抽象观念的能力，然而它却能传达语言符号所不能传达的人类主观经验领域里的东西，如情绪、情感。这种主观的内心体验可以直接被感觉、理解，但却不能用语言来传达和"翻译"。艺术符号之所以具有这种功能，原因在于这种符号本身同人类情感之间存在着某种同构关系。音乐，作为艺术的一个种类，正是这样一种符号体系，它同人类内在经验领域发生联系，是人类情感的一种符号。人类的情感活动，作为一种心理过程，它具有一定的结构形式或模式。所谓音乐表现情感，并不是说音乐中渗透着情感本身，而是指通过音乐这种符号体系表现了情感的这种结构形式。音乐正是以一种客观的符号将一种主观的情感生活表现出来，是内在生活的外部体现，是主观生活的对象化。对情感性质的理解，朗格基本上是站在普遍人性论的立场上的。音乐通过它的符号体系所表现的是整个人类情感的本质，是音乐家对人类各种

① 朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社 1983 年版 87 页。

情感的认识或想象的一种表现，而不是这个音乐家个人情感的自我发泄，人类情感的结构模式是带有普遍性的。

那么，作为音乐符号的音响结构是如何表现人类情感的结构形式的？也就是说音乐是怎样运用符号的方式将情感转化为诉诸人的听觉感官的形式而供人观照呢？朗格对这个音乐美学中的重要问题的回答显然是建立在格式塔心理学原则的基础之上的：即音乐形式同人类情感生活所具有的动态形式是共构的。这二者都是动力性的、不断变换着的、运动着的有机结构，它们之间则有相类似的逻辑形式，存在着对应性。“艺术作品本身也是一种包含着张力和张力的消除、平衡和非平衡以及节奏活动的结构模式，它是一种不稳定然而又是连续不断的统一体，而用它所标示的生命活动本身也恰恰是这样一个包含着张力、平衡和节奏的自然过程。……因此，用艺术符号是完全可以把这样一些自然过程展示出来的。”[①]这时，人们会觉得人类丰富的情感生活似乎就直接包含在这音响结构之中。也正是在这个意义上朗格指出：“音乐是情感生命的声音类似物。”[②]

朗格把音乐看做是情感的符号，这个基本论断说明她对音乐本质问题的理解不同于汉斯立克及其 20 世纪的信徒们所主张的以音乐自律为基础的形式论。汉斯立克反对把情感表现视为音乐的内容，认为这不是音乐的职能，音乐的内容不过是乐音的运动形式；而朗格却把情感视为音乐表现的核心，没有情感内涵就没有音乐。另一方面朗格的看法又不同于被卡茨概括为“他律论”的情感论。情感论者们认为音乐中所包含的即是作曲家的情感自身，甚至认为音乐本身就是赤裸裸的感情，是感情的“化身”；而朗格却认为音乐作为一种符号系统，不过是通过同构对应原则表现人类普遍具有的情感

---

① 朗格：《艺术问题》7—8 页。

② 朗格：《情感与形式》，1953 年英文版 27 页。

结构模式，音乐中并没有浸透情感自身，而只是情感的符号。从这里我们可以看到，朗格已经觉察到“自律”、“他律”这两种倾向各自的片面性和局限性，而在寻找一条摆脱这种困境的出路。应该承认，朗格在强调音乐同情感之间的本质关系、承认情感在音乐中的重要地位以及指出音乐同情感之间在其内在逻辑结构上的同构对应关系等方面确实比对音乐的“自律”、“他律”解释向前跨进了一步，这些都应该予以肯定的。

然而，从音乐美学角度看，朗格的艺术符号理论本身却包含着内在的矛盾。她在分析语音符号同艺术符号的区别时坚持以下论点。她认为：具有明确语义性的语言符号在现实中另有一个东西是它的意义，例如“桌子”不过是代表现实中存在的那种供人们写字、吃饭用的有腿有面的工具的符号。这个语音符号本身同它所代表的那个它自身之外的概念或实体之间并不存在内在的必然联系，也就是说意义是通过符号传达出来，而二者之间又是相互分离的。人们对一个语词的兴趣在于它所代表的它自身之外的那个事物本身。这个语词作为一个符号“仅仅是一个工具，它的意义存在于它自身之外的地方，一旦我们把握了它的内涵或识别出某种属于它的外延的东西，我们便不再需要这个词了”。[①] 艺术符号则不同。以其中最典型的音乐来说，做为一种符号，它具有自身的意义而并不传达某种超出了它自身以外的意义；它“不能与存在于它本身之外的其他事物发生联系”，“它并不把欣赏者带往超出了它自身之外的意义中去”。[②] 也就是说，音乐的意义是通过符号传达出来的，同时这二者又是相互不能分离的。情感看起来似乎就直接存在于音响结构之中。欣赏者的兴趣不再引向这符号之外的什么东西上，而只在这音响结构自身。朗格的艺术符号理论的矛盾正出在这里。从现代符

---

① 朗格：《艺术问题》128 页。

② 同上，127、128 页。

号学的角度来看，既然是符号，它就必然是它自身之外的另一个客体的代表；它所标志的对象，它的意义，就不应在它自身，而是另外一个东西，否则它就不是一个符号。朗格一方面承认音乐作为艺术的一个种类，是情感的符号，但又坚持音乐的意义就在其自身，强调音乐并不传达某种超出它自身之外的东西，甚至不能与其自身之外的其他事物发生联系。这就陷入了理论上的自我矛盾。她在这里为汉斯立克的音乐自律论留了一扇门。她的论点同汉斯立克的所谓音乐的内容不是存在于音乐之外的什么东西，而只能是音乐自身的论点接近了起来。这说明，朗格虽然提出了音乐是情感符号的观念，但是并没有同汉斯立克的音乐自律论划清界限。

更值得我们注意的是，当朗格自己多少意识到她在艺术符号理论中的上述矛盾之后，她采取的解决矛盾的办法，不是进一步探索音乐同现实世界的关系，而是向具有明显艺术自律倾向的形式论靠近。她开始广泛使用"表现性形式"这个概念，正如她自己承认的："这样一个称号要比'艺术符号'这个称号好得多，这也是我自此以后就一直采用'表现性形式'这个字眼的原因所在。"①

音乐中的形式问题以及它同内容之间的关系问题一直是不同音乐美学思想体系中谁都离不开的一个关键性问题之一。朗格自然也不例外。朗格对形式这一概念有她自己的理解。她不同意将音乐中的形式做过窄的理解。在她看来，人们通常确认为是音乐形式的东西，诸如奏鸣曲、交响曲等，在某种意义上说只不过是带有抽象性质的、甚至是僵死的概念空壳。朗格认为，所谓音乐的形式是指那些其中似乎渗透着情感的生命的、被听觉所能直接把握的"具体的"、"个别的"形式。音响结构同情感生命是融为一体的；情感生命并不是通过音响结构传达出来，二者实际上是同一个东西。人们

---

① 朗格：《艺术问题》122页。

不可能越过这个音响结构本身再去寻找另一个同它相分离的情感内容或意义。从强调音乐中的内容形式的内在统一、避免形而上学的互相割裂来讲，朗格是对的。在我们的音乐美学文章、评论、乐曲分析、解释中将内容决定形式，形式服务于内容这一命题做机械的理解，把内容形式相辅相成、互为条件的辩证统一关系相互割裂开来的情况是常见的。从这个意义上讲，朗格的这些论述对我们有启发。然而，我们却不能不看到她之所以强调音乐形式只能是指那些“具体的”、“个别的”音响实体的说法正是基于音乐符号只具有自身的意义而不传达超出于它自身之外的意义这一理论前提。按朗格的逻辑，所谓形式，也就是表现性形式，也就是具体的、个别的音响实体，也就是音乐作品。这里包含着一个潜在的命题：音乐的形式和内容实际上不过是同一个东西，内容不过是形式的一种品格。在这里我们已经不难看到汉斯立克音乐形式内容同一论的影子了。

朗格所谓的“艺术作品就是表现性形式”这一论点并不是什么独创的新东西，它的一个直接来源是20世纪英国形式论美学的代表人物贝尔（C. Bell，1881—1966)。贝尔在分析造型艺术时得出结论说，它是由线条、色彩以特殊方式组成的一种能引起人们审美感受的“有意味的形式”，而在欣赏这种艺术时需要的是对这种线条、色彩的把握能力，而不需要以对有关生活、现实世界事物的观念、感情、体验作为前提。这种艺术的永恒价值还在于这种由色彩、线条、明暗等构成的有意味的纯形式。至于这“意味”是什么，贝尔则始终没有说清楚，是难以捉摸的东西。朗格的“表现性形式”同贝尔的“有意味的形式”实质上是基本一致的，所不同的是朗格赋予了“意味”以较为具体的内涵，即所谓“人的内在生命”，也就是人的情感体验。朗格的“表现性形式”的另一个理论来源可以追溯到意大利美学家克罗奇(B. Croce，1866—1952)的表现说。在克罗奇看来，在人类意识的底层，在直觉线以下存在着一种心灵活动，也就是情感，它是无形式的。

这种情感被自己直觉到之后被赋予某种形式，转化为意向，就成为表现，于是也就完成了一件艺术品。因此按克罗奇的逻辑，直觉活动也就是表现，也就是形式，也就是艺术，也就是美。所以审美的事实就是形式，而且只是形式。从这里我们可以看到朗格的“表现性形式”同克罗奇的表现说之间的深刻联系。特别是当我们看到朗格是如何理解艺术中的直觉这一问题时，这个联系就显得更为明晰了。朗格认为对艺术作品的“内在生命”的把握、洞察和领悟的能力本身就是一种直觉。它不需要经过逻辑的、理性的思维，而是通过艺术符号的一种直接的判断。而这一切在音乐艺术中被认为是体现得最为典型、最为彻底的。

在我们看来，不论将音乐称做“感情的符号”，还是“表现性形式”，朗格的理论都涉及一些带有根本性的美学问题：音乐作为一种艺术，它同外在的客观现实之间究竟是一种什么关系？音乐艺术符号的性质是什么？音乐中内容与形式的关系究竟是怎样的？弄清这些问题就不能不对朗格理论的哲学渊源做一些必要的说明。

朗格的艺术符号理论直接源自她的老师卡西勒（E. Cassirer，1874—1945）。这位在第二次世界大战前定居美国的德国哲学家是马堡学派新康德主义的最后一个代表。朗格的《情感与形式》就是题献给她的这位哲学导师的。概括地说，这个学派认为，思维不依赖于思维主体以外的对象。思维的对象不是不以思维为转移的独立存在的东西，而实在却是由纯粹思维产生的。认识的对象并不是客观的物质世界，而是事物的逻辑上的联系、关系，是思维的构造。观念并不是客观事物的反映，而只是人们用来代表客体的符号，认识的来源不是感情经验，而是先验的。他们强调感情的东西（艺术属于这个范畴）无论在形式上内容上都是主观的东西，毫无客观意义。感情和思维没有本质区别，因为感情的东西都是主体的思维创造的，而思维除了自身之外没有任何其他原因。卡西勒认为人的本

性就在于制造和利用符号，人自身就是一种符号的动物，人具有一种将自己的体验客观化、符号化的能力，而这种能力是先验的。艺术品正是人的这种符号化能力的产物。了解了朗格符号理论的这个哲学渊源，我们就不难理解：为什么朗格只谈音乐艺术是一种只表现人类固有的、先验的情感逻辑形式，却避而不谈它同外在客观现实发生联系，反对人们去寻找超出这形式自身之外的意义，而人们创造和欣赏这种艺术符号的能力则是以直觉为基础，是先验的、本能的。同时也就不难理解，朗格为什么在音乐艺术中总是以“表现性形式”这一观念使客观性的东西（与外在现实生活发生联系的内容范畴）消融于甚至等同于主观性的东西（音响结构形式），而取消艺术中内容形式这一对范畴的对立统一、内容决定形式这一基本命题。在以存在决定思维为基本出发点的马克思主义看来，包括音乐在内的一切艺术都是社会生活在艺术家思维中的反映的一种特殊产物，而朗格的艺术符号理论则恰恰认为艺术，尤其是音乐是人类固有的、纯粹的内在主观经验世界的自我表现，是具有将自己的内在经验加以符号化这种本能的、有先验性质的人类思维的产物，是自律于外在客观现实的。马克思主义强调把艺术家所经历过的特定社会、历史看做是理解其创作的重要因素，而朗格则认为艺术只能以抽象的、普遍人类的纯主观经验来解释，因此她坚持说，“谁要是在读诗的时候把它当做一种心理学案卷去读，并时时地联系到作者的生平和写作背景，并以此为根据掺杂进更多的个人联想，谁就是在粗暴地对诗进行践踏”，[①]诗是如此，音乐则更是如此了。

这里还需要提及一下的是朗格在其上述基本认识基础上提出的所谓“艺术幻象”问题。朗格认为，音乐艺术不是物质的、真实的客体，而是只存在于人们听觉中、通过符号呈现的一种虚幻的事物。

---

① 朗格：《艺术问题》147 页。

就像一幅绘画中所呈现的是同真实空间毫无联系的虚幻空间一样，音乐中所呈现的则是同现实中以时钟标示的时间完全不同的另一种“虚幻的时间”，是一种通过运动节奏才呈现出的、主观的“听到的时间”[①]，认为这正是音乐的本质。这样，朗格就进一步将音乐同现实隔离开来。这种看法显然是同她把音乐看成为与人的心灵世界之外的客观世界并不发生联系的思想是一脉相承的。

朗格在哲学美学上虽然声称自己是要摆脱历来人们认定的哲学基本问题，回避客观现实世界的存在及其与艺术之间的关系问题，然而事实说明她不但没有、也不可能摆脱和回避这样的问题，相反，思维决定存在的哲学唯心主义却像一根红线贯穿于她的艺术哲学的始终，从未离开他的先驱和同辈的轨道。还如她在《情感与形式》一书的结尾中所承认的，她是同贝尔、弗莱、克罗奇、格林伍德等人共同从事着一种哲学构想，而为这个构想提出基本原理的人则是卡西勒，她自己所做的正是为这个基本原理提出进一步的论证。[②]

阿达姆·沙夫的语义学理论对音乐美学研究的意义

20 世纪 30 年代起，语义学（Semantics）在西方兴起。它的研究对象是语词的意义及其历史变化，以及作为一种符号，它同其所指对象或概念之间的关系等一系列问题，是一门同语言学、逻辑学乃至哲学有密切关系的值得研究和开拓的学科。但是随着它的发展，它受到种种唯心主义哲学的不良影响。它甚至被视为哲学研究的惟一对象，哲学的基本问题被排除，其任务归结为语义分析，从而形成所谓语义哲学，成为在欧美各国颇为流行的一股哲学思潮。这种语义哲学对音乐美学研究产生了一定影响。60 年代初波兰哲学家

---

① 朗格：《情感与形式》，1953 年英文版 107 页。

② 朗格：《情感与形式》，1953 年英文版 410 页。

沙夫（A. Szaff）发表了《语义学引论》，在对30年来西方语义学的发展做了批判性研究的基础上提出了自己新的语义学理论。沙夫不是艺术理论家，更不是音乐美学家，他的这部著作基本上没有涉及艺术哲学，同前面提到的朗格的著作不同，它较少直接讨论文艺、音乐领域中的问题。但是，我认为沙夫的理论对音乐美学研究的意义是不应该忽视的，尽管这里还有许多需要质疑和讨论的问题，但毕竟有必要从音乐美学角度做一些研讨。应该承认，沙夫以语义学理论中涉及到的符号和艺术之间关系问题是受到朗格的艺术符号论的某些影响的，但是对这一问题以及与此有关的一系列其他问题的理论阐述是很不相同的。

沙夫把他的语义学理论放在一个中心问题的基础上，那就是交际理论。沙夫认为在人类社会生活中有两种交际：理智的交际和感情的交际。理智交际是传达某种知识和理智状态的活动。也就是说，一个人做出一种陈述，而另一个听到这个陈述的人理解了这个陈述，也即经验到同做出这个陈述的人的经验到的理智状态相类似的理智状态。这种理智交际的任务只能由一种有声的语言（或其书写形式）来执行。感情交际则是通过动作、表情、声音等传达某种感情状态的活动。沙夫在其著作中集中讨论的是前者，而我们从音乐美学研究的角度更感兴趣的主要是后者。沙夫明确指出音乐正属于感情交际的范畴，是“这种特殊的交际形式的特殊表现”。在音乐同感情的关系问题上，他同意“音乐应当被理解为一连串特殊的感情状态”的论断。[①] 而且他还进一步认为“音乐的或意象的‘语言’，比语词的语言，更适宜于直接传达感情。”[②]而这一切则能被所要传递的对方所把握。沙夫这样描述说：“作曲家经验到爱情的狂喜，他就用音乐语言中的小夜曲的形式把它表现出来，或者他由于他祖国

---

① 沙夫：《语义学引论》，商务印书馆1979年版128页。

② 同上，131页。

的民族起义而经验到爱国的激情，他就用革命练习曲的形式来表现他的心情，或者他就用雨序曲的形式来感情地传达雨天的寂寞。许多年以后，别的人听到这些音乐作品，虽然他们不知道这些作品诞生的环境，也不知道这些作品的名称，而且也没有应用理智语词对这些作品的意义做出任何标题化的解释，然而，他的确体验到了小夜曲的热恋、革命练习曲的激动和雨序曲的寂寞。”①

在强调音乐与情感的关系，承认音乐是情感的某种传达方式这个问题上沙夫与朗格的基本立场是一致的。但是在是否从人类交际这个出发点来看待音乐乃至整个艺术这个问题上二人的理论立足点却是不相同的。朗格虽然也承认艺术作品可供人们欣赏，人们可以通过被对象化了的符号形式去认识、观照所谓人类情感的本质，但是她反对从交际这个理论立场去理解艺术。她认为艺术只是在“显露”情感，而不能“沟通”情感，而且她明确的提出：把艺术看做是艺术家同欣赏者之间的一种交际的这种看法是危险的、错误的。如果说是交际，那至多意味着不同民族、不同时代的人们之间的一种了解，而根本不是艺术家同欣赏者之间的交往或沟通。② 朗格具有这种观点是很自然的，因为本文前面已经指出她的美学理论同克罗奇的渊源关系，而在克罗奇看来艺术完全是艺术家直觉的自我表现，诗人只是“自言自语者”，作为艺术家根本没有通过作品将自己的内心世界传达给别人的必要。就社会而言，艺术绝不是交际的手段，而完全是非功利的。沙夫则与朗格不同。他把音乐放到感情交际这个总的范畴中来，音乐成为人类社会中人与人之间的感情交往的一种独特的、最适宜的手段或方式。交际是人与人之间发生的活动，而人，按马克思主义的理解，是社会历史的产物，是“社会关系的总合”。作为音乐艺术内涵的人类感情生活只能在社会历史的环境

---

① 同上，129 页。

② 朗格：《情感与形式》，1953 年英文版 410 页。

中才能加以解释。这样，音乐本质这个问题便自然被放到人类特定的社会、历史、人与人之间的关系当中来考察了。这是沙夫同朗格的艺术符号理论在哲学前提上的根本不同之处。

特别应该指出的是，关于交际理论历来有种种唯心主义的解释。例如超验主义者把它神秘地解释为心灵与心灵间毫无隔膜地合为一体，中间根本没有任何实存的、外在的纽带；而实用主义者虽然以交际者双方具有类似的生理、智力结构，都是跟一个共同的实在打交道这一看法反对了超验主义者把交际问题神秘化，但是由于他们对个人与社会之间的关系问题不能给予一个社会的、历史的解释，从而常常陷入自相矛盾的境地。沙夫却与他们都不同。他指出："如果我们认为，我们的认识的对象，因而交际的对象，是客观存在的，即在一切心灵之外并且独立于心灵存在的，那么，心灵在认识过程中就是以某种方式来反映（特殊意义下的反映）这种对象。"[1]沙夫的这段话我认为很重要，因为他已经把交际问题从马克思主义的反映论立场来考虑了。如果我们同意把音乐看成是人与人之间在特定社会历史条件下的感情交际的一种方式，那么，上面这个论点的重要意义就应该是很清楚的了。因为由此出发我们便可以把从语义学角度对音乐美学基本问题的探讨也放到辩证唯物主义反映论的基础上来了。

但是我们也必须看到，从音乐美学角度看，沙夫关于理智交际和感情交际这两个范畴之间关系的论述是存在一些值得讨论的问题的。

沙夫将这二者的区别绝对化了。他一方面承认涉及人类精神生活全部领域的理智经验和感情经验的两种交际之间不能绝对地分开，而且承认在理智交际中具有感情的方面，但是另一方面他却否定在感情交际中含有理性的因素。他甚至断言："在感情交际的

---

① 沙夫：《语义学引论》151页。

情况下，理解理智内容不仅仅是不必要的，而且甚至是不允许的。”[1]沙夫对这个问题以这种绝对化的理解必然涉及音乐中是否蕴含理性内容这样一个音乐美学中的重要问题。沙夫没有回避这个问题。他明确地说：“如果音乐‘反映’任何东西的话，那么，它只反映感情状态；如果音乐有所传达的话，即传递什么东西给别人的话，那么，它就是只传达感情状态。”[2]（重点号是本文作者所加的）沙夫的这种看法不仅针对音乐这种极为特殊的交往方式，而且也涉及抽象派造型艺术。例如他说：“视觉艺术在抽象主义中所寻找的那条出路，不是和这种特殊的交际形式的存在有关么？抽象主义的理论是：视觉艺术的理智内容应当抛弃，而应当存下的只是某些感情状态的‘真正的’传递。”[3]基于这样的看法，他强烈地反对在音乐欣赏过程中进行标题化的解释：“音乐的行家们做得对，他们警戒人们提防对音乐作‘标题化’的理解，即防止把音乐‘翻译’成一种用概念或意象来思维的‘语言’”，[4]而且认为“有一些巨大的误解，是由于人们硬把理智的交际的范畴搬到音乐的范围中去而引起的（不管他们做出了什么样的声明）”。[5] 沙夫强调不能忽视由概念构成的纯粹逻辑思维的语言同以传达感情状态为主要任务的“音乐语言”之间的原则区别，防止简单地用前者去直接解释后者，在这一点上沙夫是完全正确的。在通常的乐曲分析解释中这种情况确实是屡见不鲜的。但是问题在于只承认音乐中的感情内容而完全排斥其中的理性因素，这是否站得住脚，人类的情感是人对作用于他的客观现实事物的主观体验和心理反应，是人对客观现实的一种反映形式。人作为社会的一个成

---

① 沙夫：《语义学引论》131 页。

② 同上，128 页。

③ 沙夫：《语义学引论》128 页。

④ 沙夫：《语义学引论》128 页。

⑤ 同上，129 页。

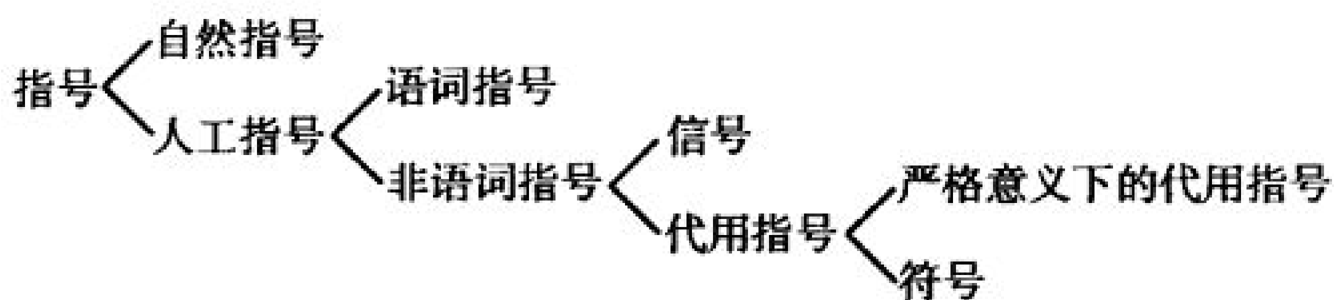
员，他的情感不能不受到社会经济制度、阶级关系以及种种意识形态因素的深刻影响。也就是说，情感虽然是一种有自己独特形式的、不同于理性思维的心理活动，但任何一种深刻的情感都不能完全离开思想的制约，它一旦离开思想观念的规定，就会成为一个空洞、抽象和不可理解的东西。诚然，音乐就其本质而言，它不是通过自己的声音结构直接去传达某种思想、观念，而是通过情感这一中介达到对现实的本质的反映，但这并不意味着其中就不包含理性因素。巴赫根据马泰福音书创作的清唱剧《受难乐》的序奏部分同柴科夫斯基《悲怆》交响曲的尾声所表现的虽然都是悲哀，然而对深藏在这悲哀后面的理性内容上的深刻差别，有素养的欣赏者在直接感受音响实体的同时，在一定背景材料的启示下，通过一定的理性思维的反思活动毕竟不是不能把握的，尽管其深度可随欣赏者多方面素养的不同而有所不同。因此我认为对音乐中是否蕴含理性内容这样一个复杂的、需要深入研究的课题，沙夫的结论显然是过于简单和武断了。

以上概括地谈到了沙夫语义学中的交际理论，现在让我们把讨论的问题向前深入一步。沙夫在分析以上两种交际范畴的基础上对交际过程本身做了这样一个理论概括：任何一个交际过程（包括通过音乐手段完成的感情交际过程在内）都是通过“指号”来传递意义。因此我们下面的叙述就必须集中在指号和意义这两个问题上。

首先一个问题就是：什么是指号？[①] 沙夫为指号下了如下定义：“每一个物质的对象、这样一个对象的性质或一个物质的事件，当它在交际过程中和在交际的人们所采用的语言体系之内，达到了传达关于实在——即关于客观世界或关于交际过程的任何一方的感情的、美感的、意志的等等内在经验——的某些思想这个目的的时候，

① 指号，其英文原字为 sign，过去有人将此词译为符号，为避免与 symboll 一词的译法相混，今通译为指号。

它就成为一个指号。”①也就是说，指号这个既涉及外在客观现实，又涉及人的主观内在经验的物质客体是传达思想、情感的媒介物，是交际过程不可缺少的构成因素，没有指号，交际过程就无法进行，没有交际过程，指号也就失去存在的价值和前提，而指号自身则必需具有某种意义，传达某种东西，尽管传达的方式可以是不同的。沙夫将指号做了如下分类：



图表中表明了指号的不同子类之间的关系。指号首先分为自然指号和人工指号。前者是指一些自然界的事物，它不是人类创造的，与有目的的人类活动无关，只是被人类解释为关于某种事物的指号(例如水结冰是气温下降的指号)；后者则是人为了要达到同别人交际的目的而有意制造的，是人们有意识的社会活动的产物。我们一般所说的指号都是指这种人工指号而言的。人工指号分为语词指号和非语词指号。前者是指有声语言及其书写替代物，它在人类的思维和交际过程中具有特殊的作用和地位，也正是语义学研究的主要对象；后者则是指语词指号以外的、以某种方式替代语词指号的其他指号，它并不像语词指号那样直接同思想联系，而往往是从语词指号导出的，受到语词指号的浸染。非语词指号分为信号和代用指号。前者是那些直接影响(如唤起、改变、制止)人们行为的指号(如交通要道的红绿灯)；而后者是指间接影响人们的行为，对其他对象、状态等具有显著替代作用的指号。代用指号最后分为严格代用指号和符号。前者指在严格意义下代表某种具体的物质对象的那些指号，如图像、照片等，而后者——符号则是我们要予以格外注

① 沙夫：《语义学引论》176--177 页。

意的一种指号，需要在下面做一点专门的叙述。

在沙夫的指号理论体系中，符号（Symbol）是指号的最后一级子类。按沙夫的理解，符号与其他指号的主要区别在于它所代表的对象具有特殊的性质。沙夫认为，符号首先是以一个物质的、可以由人的感官（如视觉、听觉）感受到的对象来代表一个思想的对象、一个抽象的观念，是思想和观念的感性的表现。例如用十字架这样一个视觉形象的符号来代表基督教，通过这种符号将具有高度抽象含义的宗教观念和信仰感性地体现出来。"符号的最深刻的意义，正是在于它们的物质形象的形式，也就是以一种较为容易被心灵了解和便于记忆的形式把抽象的概念显现在人们的面前，从而使人们对于抽象的概念感到更为亲切……"①沙夫指出，同样的情况可以在美术中看到，例如英雄主义、爱国主义等这些抽象观念常常通过画中的寓意体现出来。

然而，我们感兴趣的主要还不是那种起符号作用的视觉对象，而是听觉对象。我们关注的主要不是它同抽象的思想、观念的关系，而是同人的情感的关系。对我们所关注的这个问题，沙夫的回答是肯定的。他不仅承认："符号不是一个纯理智的产物，虽然它是紧密地和概念相联系的。它也同样紧密地和各种的感情状态相联系"；②而且明确承认："声音和声音组合，也能根据约定起符号意象的作用；这通常是和一定的情调相联系的……我们听到一阵音调很低的缓慢而单调的钟声，我们就了解这是哀悼的符号；与此类似，对于这种类型的进行曲的旋律和节奏来说，情形也是一样。"③这样，沙夫便把音乐艺术同他的整个指号理论体系联系起来，将音乐纳入了他的总的指号理论框架中去，从而也就从语义学角度接触到音乐本质的问题了。从

① 沙夫：《语义学引论》188 页。

② 沙夫：《语义学引论》189 页。

③ 同上，191 页。

将音乐同符号联系起来考察这一点上看，沙夫至少是从朗格那里得到了启示的，他承认朗格著作的价值和重要性，但是，一个极其重要的不同点在于沙夫吸收了朗格的符号概念之后，将它移植到他的交际理论基础上来，从而也就使它基本上转移到同社会、历史相联系，并从反映论角度进行阐述的哲学唯物主义的轨道上来。

现在让我们从语词指号同非语词指号，特别是同符号的比较上进一步看看作为特定的指号体系的音乐的某些特征。这将是一个很有趣的，值得进一步思索的音乐美学课题。沙夫在阐述语词指号特性时指出这样一个现象："当我们感知语词指号的时候，那么，不同于其他的严格指号，我们并不感知到它们的物质形状是独立的东西，而恰恰相反，这个形状是和它的意义混同到这样一个程度，以至除非在知觉失调的情形下，我们是不会去理会语词指号的物质方面的存在的。……对于语词指号来说，没有什么东西'在它们背后'，它们不是以某种别的语言的意义为基础的。"[①]沙夫将语词指号的这种特性称之为"透义性"(transparency meaning)。至于非语词指号恰恰在这一点上与语词指号不同。沙夫是这样表述的："当我们讲到语词指号以外的那些严格指号的时候，指号的物质方面和语义方面之间的关系，事实上就总是容许在某种程度上'独立于'意义的；这表明了：对于语词指号以外的其他指号来说(图像指号除外)，意义的形成总是独立于给定的指号的(即独立于给定的物质指号媒介物的)，意义好像是在这个指号之外似的，因而这个指号的意义可以同另外一个具有物质形状的指号结合起来"。[②]

在我看来，沙夫所说的语词指号以外那些具有这种特性的人工指号中最典型的也许正是音乐指号(或音乐符号)。因为在音乐中，音响实体(即物质方面，也即形式方面)和情感(即语义方面，也即内

---

① 沙夫:《语义学引论》198—199页。

② 沙夫:《语义学引论》198页。

容方面)虽然互为条件、相互依存,但这二者毕竟并不是一个东西。感情内容似乎是在音响实体之外的某种“独立的”东西,因而欣赏者总是将这内容同另外某种指号体系的指号(例如语词指号)结合起来,用诸如“悲哀”、“欢乐”、“忧郁”、“狂喜”之类语词来描绘。从这里可以看到,虽然沙夫和朗格都把音乐看做是一种符号体系,而且都把它同情感联系起来,但是沙夫的上述看法显然同朗格的音乐并不传达某种超出于音响结构自身之外的意义的看法不同。朗格的看法,使她进一步走向音乐自律的形式论,而沙夫则使自己的观点同哲学唯物主义的反映论接近起来。

然而,沙夫毕竟不是一位深通音乐内在规律的音乐专家,他的指号理论体系同与这个体系有密切内在联系的音乐实际现象之间存在着某种矛盾。例如当阐述语词指号同非语词指号间的关系时,他反复强调这样一个论点:“在有声语言和有关的用概念的思维体系这个阶段中,每一种其他的指号体系,即每一种其他的特殊的语言,都是依赖于有声语言的,也就是说,它替代有声语言并且在交际的最后阶段要被翻译成一种有声语言;因此,由于其他的指号体系都是用来替代有声语言的,有声语言以外的其他指号体系就构成一种表示别的指号的指号体系,即表示有声语言的指号体系。这是无可怀疑的,”[①]因此沙夫断言说:“语词指号以外的所有指号,都是以反射的光发亮的,……所有的指号,由于它们服务于人的交际目的,都受了一种语词的语言的‘浸染’,从而都受了语词的语言所特有的意义的‘浸染’”。[②] 然而就音乐这种非语词指号体系同语词指号体系的关系来讲,问题远非这样简单。沙夫本人也曾经告诫过人们要防止把音乐“翻译”成概念思维的语言。我认为,人的情感状态是一种极为复杂、细腻、千变万化的心理体验。虽然对一种深刻的情感

① 沙夫:《语义学引论》163页。

② 沙夫:《语义学引论》173页。

来说，在其后面总是潜藏着唤起这种情感的理智方面的原因，但这毕竟是两种互相区别的精神生活领域，属于两个性质上不同的指号系统。正像不能用情感体验来解释抽象的概念思维一样，恐怕也难以用抽象思维的语词概念来确切地描写情感体验。有较丰富的音乐欣赏经验的人大概都会深切体会到用自己的语言把自己对音乐的体验描绘出来是多么困难。如果人们能用语言将自己细腻复杂的情感体验传达出来，那么，音乐艺术存在的价值就很值得怀疑了。显然，沙夫关于非语词符号同语词符号的关系问题的论述同音乐艺术的特性是相互矛盾的。沙夫又一次将问题简单化了。

沙夫在这个问题陷入自相矛盾，其部分原因可能出在他对不同指号体系的约定性的理解上。他认为指号作为人为了在交际过程中达到某种目的的创造物，是有约定性的。这在原则上是正确的，特别是对于人类交际中最重要的指号——语词指号来说是完全正确的。一个语词指号的声音特性同它的意义之间没有天然联系，只能靠约定。一个没有掌握英国语言的种种约定的中国人，就听不懂英语。但是在这问题上沙夫的论点也存在问题。他将符号（指号的一个子类）的社会的、历史的约定性质看得太绝对了。他说："没有一个符号是具有一个天然的意义的，而相反地，每一个符号都是有一个人工的、人们必须知道的约定意义。"[①]

在沙夫的指号理论体系中，既然音乐在本质上属于符号这个范畴，那么，在其声音结构及其意义之间就必须具有完全约定的性质。而事实上却不尽然。我们并不完全否认音乐"语言"在某种程度上有约定的因素，特别是不同民族的音乐之间。但是我认为从本质上讲，音乐并不具有像语言所具有的那种性质的约定。这里关键的问题在于语词指号与音乐指号虽然二者都是以音响为其存在形式，但

① 沙夫：《语义学引论》189页。

是它们在性质上是两个不同的指号系统。在前者之中音响同它的意义之间没有内在的必然联系，而后者中则存在这种联系。音乐中的这种联系是绝不能简单地靠约定来解释的。否则，撰写一部音乐“语言”的词典就可以解决音乐创作和欣赏中的一切问题了。然而，这样的词典却永远也不可能编撰出来。音乐中音响与其意义之间究竟是怎样一种联系，这是音乐美学中一个尖端的课题，许多人正在探索，还有待艰巨的研究才可能得到科学的说明。沙夫似乎也意识到这个问题的复杂性，例如他在谈到制定指号的根据时，除了主要是根据约定之外，还提到了根据所谓“某些对象（事物的状态等等）和它们所要表示的东西之间的天然的类似性”，可惜沙夫不是一位音乐学家，在这一点上他没有进一步阐述和发挥。

在语词指号与像音乐这样的非语词指号间的区别问题上，还有一个问题值得我们注意，那就是所谓抽象性的问题。沙夫指出：语词指号本身不但是抽象思维过程的产物，而且还是抽象思维的工具。由于这种指号具有前面提到过的那种“透义性”，因而能达到其他类型指号所达不到的高度的抽象能力。由于它在更大程度上脱离了具体的感性材料，所以具有这种特殊的抽象力量，使人的思维有可能发展和上升到越来越高的抽象水平，去发现和表述深奥的规律和哲理。沙夫的看法是完全正确的。人类如果没有语词指号作为思维工具就不会产生老庄、黑格尔、马克思的哲学，也不会出现爱因斯坦的相对论。但是，我们更感兴趣的问题是，从这个角度对贝多芬的交响曲如何看。诚然，音乐作为一种不同于语词指号体系的指号体系，恰恰是不能“脱离具体的感性材料”的。音乐“语言”中没有概念、语词，当然也就难以具有语词指号的那种抽象能力。但是我认为，一部具有深刻内涵的交响曲中能不能简单地完全排除了其中包含某种抽象因素的可能性，这是个很值得认真思索和讨论的问题。人们常说音乐是一门“抽象的”艺术，常常承认在贝多芬、柴科夫

斯基的某些交响曲中含有某种“哲理性”。对这里所说的“抽象”和“哲理性”应该做怎样的理解？它的含义是什么？在我看来，音乐（我是指那些具有深刻内涵的音乐）既是感性的、具体的，又具有某种抽象的品格。也就是说，一方面它不同于具有明确概念含义的、诉诸于人的理性逻辑思维的语词指号体系，而是一种以感性材料（音响）直接诉诸人的听觉感官；但另一方面，它的纯音响外形同它所表现的纯属精神领域的感情状态之间的依赖关系在形式上又是非常间接、隐蔽、甚至疏远的。音乐是以纯音响性的指号为手段对人的情感生活体验所做的一种极为独特的“概括”。既然是一种概括，那么，从某种意义上说它就含有一定的抽象性质。朗格说：“任何一种将要被表现和被传递的事物，都要首先从现实中抽象出来，因为任何试图把现实原原本本地表现和传递出来的做法都是不可能的，”[①]她又说：“艺术，也和语言一样，是从主观经验中抽象出来供人们观照的某些方面……艺术表现所抽象出来的却是情感生活中那些不可言传的方面，”[②]从而得出绪论说：一切真正的艺术都是抽象的。我们姑且不谈“一切艺术”，只就音乐艺术而言，朗格的这个看法很值得我们思索，是富于启发性的。至于音乐中的所谓“哲理性”问题，我的理解是：既然情感做为一种社会意识，是人对客观现实的一种反映形式，体现在贝多芬交响曲中的那些深刻的情感内容不能设有深刻的思想，也即抽象的思维作为前提，而有素养的欣赏者在欣赏这些作品时，在把握音响形式之后又常常产生一种带有理性思维性质的反思活动，从而从音乐中得到哲理性的启示，那么，从这个意义上讲，说某些深刻的音乐作品具有哲理性因素是可以成立、可以理解的。因此沙夫只强调语词指号系统的抽象能力而完全忽视甚至否定像音乐艺术这样的非语词指号系统也可能包含某种抽象因素和哲理内

① 朗格：《艺术问题》89 页。

② 同上，91 页。

容，看来这种看法是很不全面的。

以上我们就沙夫的交际过程、指号、符号理论等问题从音乐美学角度做了一些必要的评述。现在还剩下最后一个重要问题需要做一下必要的研讨，那就是意义问题。

意义问题是现代语义哲学中争论很大的问题，对“意义的意义”看法众说纷纭。有的人认为意义就存在于指号客体之中，意义就是指号客体。这种看法很容易使我们联想到汉斯立克对音乐的形式内容问题的看法：音乐的内容就是音乐的音响形式，二者是一个东西。另有一些人认为意义只是指号与指号的关系，或指号与人的行为的关系。沙夫认为这些看法都有一个共同的错误，即没有从交际过程出发，脱离了作为交际双方的人与人的关系来探讨意义问题。意义就是使一个物质对象(有声语言、文字、声音……)成为指号的那种东西。有了它，指号才成其为指号。这就是说，考察意义时不应该只看到指号与指号所指的对象，不能只把这二者列为双方，而忽视交际双方的人，否则就会陷入可悲的“指号拜物教”。在指号、指号所指对象、指号发出者、接受者之间的诸关系中，交际双方的关系不能忽视，因为只有在双方交际过程中，指号的存在才成为必要，意义才能被理解。所以，意义也就是交际双方的一种关系。沙夫的这种看法是有道理的。虽然他谈的主要是语词指号范围中的问题，没有涉及音乐，但我认为它对音乐美学的理论意义是不应该忽视的。

音乐作为人类交际的一种特殊方式，它总不该只是像汉斯立克等人所说的那样，只为它的听众提供某种可供观照的形式。它总要向它的接受者说些什么，表白些什么，从而激起对方的某种反应，也就是说，一部音乐作品总是有它特定的“意义”。到哪里寻找这意义？当然不能离开音响实体，即这指号体系本身，这是不言而喻的。但仅此就能揭示它的意义么？对音乐这样的艺术，抛开交际双方——作曲家和听众，只就音响谈音响，就符号论符号，那是无法真正揭示

它的意义的。汉斯立克也好，贝尔·朗格也好，都警告人们勿让对艺术家的世界观、生活经历、所处时代社会环境的理解渗入对艺术品本身的理解中来。他们所排除的东西，在我们看来正是揭示一部音乐作品的意义时不可缺少的东西。作曲家和听众都是特定时代社会的产物，离开了这交际双方，就难以揭示作为他们双方交际手段的音乐作品的社会历史内容，也就难以真正揭示这作品的意义。我们难道能离开19世纪初法国革命震憾欧洲大陆时生活在德奥的贝多芬和他的德奥市民听众，而单凭《第三交响曲》的音响结构来真正揭示这部作品中所蕴涵的深刻意义么？这看来是个音乐美学理论问题，但它对我们当今的音乐史学研究、音乐分析评论，都是具有重要的实践意义和方法论意义的。

至于在音乐中指号同意义之间，也即音响结构同情感内容之间究竟是如何联结的，这个问题沙夫未能予以回答。他只笼统地指出：对于非语词指号体系（音乐属于这个范围）来说，指号是通过具有一定约定因素的联想同自己相应的意义联结起来的。我们自然不能要求一位哲学家、语义学家来进一步回答这样的问题。回答这样的问题当是音乐美学家、音乐心理学家们的艰巨任务。然而沙夫的语义学理论的意义却在于它客观上从语义哲学的角度为音乐美学中一些基本问题的研究提供了一些值得重视的理论前提。

符号、语义理论对
东欧音乐美学研究的影响

第二次世界大战后，特别是50～60年代后，符号、语义理论对西方和东欧等国家的音乐美学研究产生了不同程度的、直接或间接的影响，先后出现了若干从符号、语义角度探讨音乐美学问题的文献。在这些文献中特别值得我们注意、引起我们更大兴趣的是70年代以

来东欧音乐美学界在这方面的动向和成果。

最早从哲学美学的高度探讨音乐的语义性问题的是波兰音乐学家卓菲娅·丽萨（Z. Lissa，1908—1980）。她的论文《音乐是非语义性的艺术么》发表于1947年，这是一篇评论她的老师、波兰著名哲学家、美学家茵加尔登的现象学派音乐美学观点的论文，其中最早涉及了音乐的语义性问题。50～60年代丽萨的研究重点转向音乐美学史学中的马克思方法论问题，没有再对这个问题做进一步的阐述。语义哲学、符号学的新的进展，促使丽萨又回到这个问题上来，从这个角度进一步探讨音乐美学中的一些基本问题，并努力使它纳入马克思主义音乐美学的轨道。丽萨的这种趋向，我们可以清楚地在她的长篇论文《论所谓音乐理解》中看到，她于1973年用德文撰写并发表在德国的一部音乐论文集中。

在这篇论文中丽萨坦率地承认自己接受了当代语义学领域所取得的某些新的理论成果，并将这些成果运用到音乐美学问题的探讨上。

丽萨认为，任何一种艺术，作为人类的创造物，它总是标志着人对现实的某种特定的关系，它总是在交际过程中意味着些什么，表达着些什么，传递着些什么，也就是说，它具有语义性。音乐也绝不例外。虽然音乐在自己的“语义领域”中，其意义常常是非单义的、不甚确定的，往往随着听者的解释而变化，但它总是包含着某种意义，而绝不是只意味着它自身的纯形式。在不同艺术中，意义的传递和理解具有多种多样的不同方式和特性。音乐中意义的不确定性绝不意味着音乐就不是一种“语义性的载体”，音乐学家的任务正在于深入地、严肃地研究音乐中包含的虽然是难以确切把握但无疑是存在着的那种语义范畴。[1]

---

[1] 丽萨：《音乐美学新稿》，波兰音乐出版社1975年版。

丽萨从建立在交际理论基础上的语义学角度作为出发点，指出“音乐是某种符号的综合体”。音乐作为一种符号体系，代表着人类的意识活动、意向和特定的内在经验，它将作曲家的信息通过特定的音响形式的信息渠道传递给听众。音乐既然是一种符号体系，就不可避免地具有一定的约定性质。音乐符号同其他符号的不同之处，不仅在于它是以不同于其他艺术的那种独特的感性材料——声音来体现的，而且它本身在被理解时具有很大的多义性、不确定性和可变性。在丽萨看来，同科学相比，对任何一种艺术符号体系的意义的理解都具有类似的这种性质，只是程度不同，而音乐则是各门艺术中不确定和可变程度最高的一种。

在涉及符号所代表的意义同符号本身之间的关系这个问题时，我们应该看到虽然丽萨同朗格一样也把音乐看做是一种符号体系，但是丽萨却没有陷入本文前面指出过的、朗格所陷入的那种矛盾。朗格强调音乐作为一种符号体系并不传达超出它自身之外的意义，而丽萨却明确地指出：“通过符号所传达的‘意义’同这个符号本身在本质上是不相同的两种东西”。[①] 这样，丽萨便同潜在的音乐自律论从语义学前提上彻底划清了界限。很明显，丽萨这里所坚持的这个论点是同沙夫的语义学原理一脉相通的。

一部优秀的音乐作品既是一种含有语义性的符号综合体，具有某种约定性，但同时它又必须具有独创性，有自己独特的风格。关于这二者的关系，丽萨有一个很有见地的看法值得我们注意。她认为，历史和现实的音乐实践中存在着大量的缺乏独创性的、模仿性的第二流、第三流的作品。它们的风格、“语言”具有在那个时代、环境早已普遍流行了的、纯粹约定化了的性质。这种“语言”已经成为某种公式化的东西，不再为欣赏者提供什么新的信息，也就是说，作

---

① 丽萨：《音乐美学新稿》。

为艺术品它已不再具有自己新的语义价值，甚至已经不再是真正的“意义的载体”了。从这个意义上说，具有真正高度艺术审美价值的音乐符号的生命具有某种脆弱性和短暂性，它很容易在时间的进程中“风化”。这就意味着音乐艺术应该不断地创新，不断地探索新的“音乐语言”和风格，否则它就不成其为真正具有语义性的符号综合体了。

关于“对音乐的理解”这个问题，丽萨也是把它放到符号、语义理论的前提下来阐述的。什么是对音乐的理解？在把握音响结构这个客体的过程中，把这个客体看做是代表不同于自己本身的某种符号，而这个符号的意义大致上应该是比较稳定的。主体把握、认知了符号的意义，这就是音乐理解的本质。这种理解同对语言领域中的对理性概念观念的理解的不同之处在于，它基本上不是那种认识性的把握，而在更大程度上是一种体验性的活动。对于同一部音乐作品的这种体验活动，由于欣赏者本人在思想阅历、感受能力、音乐素养等方面的不同而具有很大的多样性和可变性。人对音乐的理解是历史地发生着变化的。听众的欣赏方式由于同新的“音乐语言”和风格的接触而在不断地改造着。每一部具有新风格的作品都在教会人们用不同的方式去理解新的“音乐语言”，它本身就在制定着一种新的约定，影响和丰富着欣赏者的想像力储备，改变着他的欣赏方式的习惯。今天的听众对贝多芬交响曲的理解同一个半世纪前贝多芬的同时代人对它的理解是不会完全相同的；同样，一个世纪后人们对今天的音乐的理解同我们今天对它的理解肯定也不会是一样的。

由于把对音乐的理解放在社会中人与人之间信息传递的交际过程的基础上，而理解本身首先是对交际过程中传递的“意义”的理解，因此就不能只就音乐结构的本身来谈论音乐的意义，而必须将它放到交际过程中来说明。因此，丽萨说，我们并不问一个动机、一

个乐句、一个乐段表示什么意义，而只是问它们做为具有语义性的符号综合体，对于我们来说是如何成为可以理解的、有意义的，也就是说，如何成为意义的载体的。从这里我们又看到沙夫的语义学理论对丽萨的启示和影响。至于音乐理解的条件问题，丽萨认为一部音乐作品，作为一个特定的符号综合体，只有当这符号能同音乐欣赏者的音乐素养、趣味、习惯等相适应时，它才能获得自己的意义，也即被理解。这里有一个对不同"音乐语言"和风格的把握问题。一种新的"语言"和风格，只有当它成为特定时代、环境中的听众的音乐想像力储备中的一部分时，它才可能真正被理解。这之间可能存在一定的时间距离，一种新的音乐风格被理解往往需要一个时间过程。这便涉及到对音乐作品的价值的看法了。

在丽萨看来，一部音乐作品对它的听众来说是否具有价值，这取决于听众是否能理解它，取决于作品与它的听众之间是处于一种什么样的关系中，也就是说，作品对于听众来说是不是一个信息的传递物，在交际过程中它是不是具有"意义"。一切创新必须有一个基本前提，那就是，作曲家对社会、对其从属的那个社会集团的音乐消费者的约定体系的某种妥协。否则，音乐作品就无法成为交际过程中相互沟通的指号体系，就不会获得"意义"，也就谈不到理解。于是音乐作品对于它的消费者来说也就失去了价值。[①] 丽萨的这种观点使我们联想到当今风靡西方的所谓站在创新最前列的先锋派音乐问题。这种音乐中比较极端的一部分作品在"语言"、风格上彻底地割断了同传统的联系。它根本不去考虑和顾及社会、听众对它的理解和接受的可能性，从而很难成为人们交际过程中相互沟通的手段，它的"意义"难于为听众所把握，那么这种音乐对于这个时代的听众来说，它的价值究竟是什么呢？这难道不是值得人们认真思索的

---

① 丽萨：《音乐美学新稿》。

问题么？

把音乐视为语义性艺术，并从音乐作品与其接受者双方来阐述音乐作品本质的趋向，在捷克音乐学家的文献中也出现了。雅洛斯拉夫·依拉奈克（Jaroslav Jiranek）在1979年于布鲁诺召开的以"作为思想交流的音乐"为题的国际音乐学会议上宣读的论文《音乐的语义学分析》就是这种趋向的代表之一。

依拉奈克明确地认为，一部音乐作品同任何一部其他艺术种类的作品一样，其形式都具有语义性，都具有内容。当人们对音乐作品进行分析时，对其形式的分析必然应该导致对该形式中所包含的内容的某种解释。在这个过程中没有分析者或多或少的主观因素，这种解释是根本实现不了的。此时，分析者同作曲家、演奏家一样都必然要将自己自身的生活体验渗入这种解释活动中去。当然，这种解释不应是主观随意的臆断，而是受一系列因素制约的。这些制约因素中既包括音乐符号的物质材料要素，也包括分析者本人的因素，他的思想情感毕竟是受共同的社会历史、经济、政治、文化条件决定的。同时依拉奈克还指出：分析者对具有语义性质的音乐作品内容的解释不能不使用语词概念，因为任何科学的分析都不能离开概念。在这个问题上依拉奈克的观点很接近于沙夫。

依拉奈克上述论点是建立在这样一个基本出发点上的，即音乐同任何其他艺术一样，是主体（指听众）与客体（即音乐作品）的辩证统一，也就是说，艺术现象，包括音乐在内，在其客观存在中不可避免地要同这种主客体关系相互联系；艺术是辩证的、物质的、客观存在的主客观的统一体。[1]

依拉奈克的论文虽然是讨论音乐分析的方法论问题的，但是他在这里提出的关于音乐中主客体辩证统一的思想，其意义却已经超

---

① 依拉奈克：《音乐的语义学分析》，载德意志民主共和国《音乐学文献》1980年第2期。

出了音乐分析方法论的范围，有更深一层的理论意义。他将音乐接受的一方作为对立统一的一个不可缺少的方面引进讨论的问题中来，从而使对音乐本质问题的探讨范围扩大了，这是很有意义的。音乐美学研究中的这种进展是同文学研究领域中新的方法论有关的。早在60年代便已在德国兴起，后来又在苏联等国得到反响的所谓“接受美学”(Rezeptionsästhetik) 就正是将读者的接受过程看做是整个文学过程的有机组成部分，并从这个角度进一步阐述文学的本质，推动文学史的研究的。我认为，全面深入地研究“接受美学”的理论成果，吸收其中有价值的东西，应用到音乐美学研究中来，这很可能会进一步深化我们对音乐本质、音乐欣赏、音乐的社会功能等一系列问题的认识，同时也完全可能为音乐史学和音乐生活现状的研究开辟一个新的领域。

70年代，符号、语义理论，特别是符号学 (Semiology，也称指号学)也渗入到苏联的音乐美学研究中来。比较典型地代表这种新趋向的是马雷舍夫 (И. Мальпцев) 于1980年发表的论文《论“音乐作品”概念的定义》。①

马雷舍夫是以符号学作为理论出发点来解释音乐创作、表演、欣赏诸过程的。在符号学的理论体系中，符号是一种可以被人感知的物质的客体，它在交际过程中是另一事物(即被标志物)的代表，用来传递某种信息；而符号的意义就是它所携带的有关被标志物的信息，是符号和被标志物之间的中介。

按马雷舍夫的解释，音乐创作过程就是作曲家自己将对现实生活的情感体验转化为以声音为物质材料的符号客体。这符号客体只是一个替代物，它所传达的信息——作曲家的情感表象，从本质上讲是同这个以声音形式体现的符号客体不同的另一种东西。

---

① 该文收入《美学论文选集》莫斯科1980年版。

这个音响性的符号客体被作曲家以乐谱的形式“物化”以后，通过演奏的中介才能将其中所包含的信息传递到听众那里去。这个演奏过程不是简单地“把乐谱变成声音”，而是演奏家根据这物化了的音响性符号客体（乐谱）在自己的意识中建立艺术表象，并通过自己的演奏传递出来，而这个过程在某种程度上说具有重新创造的性质。

马雷舍夫论文中特别值得我们注意的，同时也是最令我们感到兴趣的部分是他对整个音乐过程中欣赏这个环节的分析。他认为，欣赏的过程也就是听众将携带着作曲家情感表象的信息的音响符号客体在自己的意识中转化、还原为情感表象的过程。这个过程中离不开听众对音响符号客体的意义的把握和理解，也就是听众对音乐内容的“解释”。如果没有这种活动，符号客体也就不成其为符号客体了。所谓“解释”实际上也就是听众确定符号客体与其意义之间关系的一种独特的心理活动。在这个活动中，听众常常要依靠自己的生活、感情经验主动地丰富着音响符号客体中所传达的信息，甚至将音乐中表现的情感体验当做某种深藏在自己内心中的东西来加以解释。这便自然造成听众对音乐的理解因人而异，形成多种变体。每一个欣赏者在生活经验、艺术感受能力、音乐素养方面都不会是完全相同的。当音乐深入到他们的独特的个性结构中去时，他们在接受了音响符号客体中传递给他的信息之后所产生的音乐表象的性质也必然带有自己的特点。

然而，这种对音乐的解释的多变体性毕竟不能取消音乐解释的一般客观标准。这是因为，音乐符号客体的体系是在长期的社会音乐实践中形成的，是长期历史过程的产物，而不是哪个作曲家个人或欣赏者个人随意制定的。它在整个社会意识中有相当的稳定性。人们自觉不自觉地要服从一定的客观性，也只有这样，音乐才能成为人类交际的一种方式。音乐符号客体的意义不会因个别的、任意

的解释而转移。

最后我想特别指出的是马雷舍夫在阐述音乐符号客体同它的意义之间的关系时提出的一个重要的看法。他认为这种关系从本质上讲并不是我们一般观念中的那种“形式与内容”的关系。因为音乐符号客体,作为一个音响性的物质构成物,其自身并不直接包含精神意义,音乐表象并不寓于声音之中,而是在声音的影响下形成于欣赏者的意识之中。这个论点很容易使我们联想到我国古代音乐理论家嵇康在其《声无哀乐论》中所论证的思想。马雷舍夫这个论点的重要性在于:它已经直接涉及到音乐本体论中的一个基本问题——音乐艺术的存在方式问题了。音乐的存在方式单纯是一种客观存在的物质结构么?还是说,是一种纯粹的意识现象?马雷舍夫虽然没有非常明确地、正面地回答这个问题,但是,他在通篇论文的阐述中已经包含着这样一种思想:音乐就其整体来说,是一个过程,是一个由不同阶段构成的体系。它既是客观存在的物质构成物,又是存在于人的大脑中的一种意识现象,不能脱离欣赏者的感受而独立存在。从这个意义上讲,马雷舍夫的看法同依拉奈克的“主客观辩证统一体”的看法是基本一致的。我认为,这个基本论点具有值得我们重视的理论价值。它既不同于那种脱离接受者主观感受过程、孤立地就客观性音响结构本身来探讨音乐本质的带有机械唯物主义色彩的看法,又不同于那种把音乐完全看做是一种纯粹“意向性客体”的带有主观唯心主义色彩的理论。虽然马雷舍夫的看法主要是从音乐本体论角度提出的,但它对我们从认识论角度进一步探讨音乐本质问题,建立马克思主义的音乐美学体系无疑是有启发的。

贝多芬思想、创作中的人道主义内涵

贝多芬(1770—1827)是欧洲资本主义上升时期资产阶级音乐文化最杰出的代表人物,在欧洲音乐历史发展中占有非常重要的地位。他的思想和创作是欧洲音乐历史上的一个相当复杂的现象,对它做出全面的分析和评价,这还有待于今后用马克思主义的立场、观点、方法进行长期的深入细致的、多方面的研究。我认为,目前应该首先弄清的关键性问题是如何正确地认识和评价贝多芬思想、创作中的资产阶级人道主义内涵。这是因为资产阶级人道主义思想是贝多芬世界观的核心,贝多芬的道德观、人生观、艺术观、政治理想无一不是以资产阶级人道主义为其思想基础的;这种思想又贯穿在他一生的创作中,构成了其重要作品的中心内容。因此,正确地阐明贝多芬思想、创作中的资产阶级人道主义内容,对于全面地认识和评价贝多芬的创作,进一步批判地继承这一份珍贵的文化遗产是具有重要意义的。

18 世纪后半叶,欧洲资产阶级人道主义的一般内容和实质

贝多芬的人道主义思想是在 18 世纪后半叶欧洲(主要是法国、德国)资产阶级启蒙运动所倡导的人道主义思想、特别是法国大革

命的影响下形成的，它既是法国资产阶级启蒙运动和法国大革命影响下的产物，同时又具有德国资产阶级启蒙运动自身的特点。因此，贝多芬的人道主义思想的形成，是具有广泛的时代背景和深刻的社会、阶级根源的。

资产阶级人道主义作为一种社会思潮，它是一个历史范畴，是特定历史时期的产物，随着历史的发展，它的内容也有所发展，其性质和社会作用也发生变化。

人道主义最早产生于 14 世纪前后的意大利，在 16 世纪曾达到极盛，是发生于当时的“文艺复兴”运动的主要内容。这一时期欧洲封建社会内部，从经济基础到社会意识形态都经历着深刻的变化。在当时手工业和商业贸易最发达的意大利、后来又在欧洲其他地区，先后产生了资本主义因素，开始出现新的阶级——资产阶级。所谓“文艺复兴”运动，正是当时新兴资产阶级在意识形态领域里为反对封建阶级的思想体系，特别是为反对封建社会的精神支柱——教会而发动的一场思想运动。人道主义正是这场思想运动的中心内容。文艺复兴时期的人道主义者们提出以“人”为本，发展个性自由的思想来反对神的权威和对神的崇拜；以肯定现世生活，主张人有追求个人幸福、爱情的权利来反对教会的来世主义和禁欲主义；以宣扬平等、博爱来反对封建等级制度和压迫。文艺复兴时期人道主义者们的这些主张，反映了新兴资产阶级反对封建桎梏，争取本阶级的精神解放和自由发展的要求，因此在历史上是进步的，尽管他们所推崇的“人”实际上只不过是指资产阶级自身，而对更下层的受剥削受压迫的劳动群众，往往却是采取鄙视态度的。文艺复兴时期的人道主义在促进资产阶级的精神解放上起了巨大的作用，使当时思想文化的许多领域中反对封建束缚的斗争获得了伟大的成就。恩格斯在高度评价文艺复兴时期人类所经历的伟大变革时指出，像达·芬奇、丢勒、马基雅弗利等等这些人道主义者们都是“在思维能

力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人”。[①] 但是，这里必须指出，文艺复兴时期的人道主义思想的锋芒主要还是局限于针对思想领域里的封建教会束缚，而一般还不能达到针对社会制度提出问题的那种政治高度。当时的人道主义者们常常与封建贵族、教会有千丝万缕的联系，他们的世界观在相当程度上受到贵族阶级思想和宗教的影响。他们在艺术中体现人道主义思想时，往往还不能摆脱宗教题材，这是因为当时的资产阶级在经济上、政治上的力量毕竟还是相当软弱的，思想上毕竟是不成熟的，还没有形成自己一套完整的思想体系。

文艺复兴时期的人道主义思想，在18世纪后半叶蓬勃兴起的全欧洲资产阶级启蒙运动中得到进一步的发展。

文艺复兴运动后，资本主义因素在封建社会内部又经过了二百多年的发展，资产阶级的经济力量大大增强了，封建主义的生产关系严重地限制了生产力的发展，它同封建统治阶级间的矛盾日益尖锐，迫切要求取得政权。17世纪中叶，在英国爆发了资产阶级革命，18世纪中叶法国也正酝酿着一场革命。资产阶级为最后战胜封建阶级，它必须在意识形态领域里发动进攻，为夺取政权制造舆论准备。批判封建意识形态，宣传资产阶级世界观的启蒙运动，就正是为推翻封建政权、建立资产阶级统治而制造舆论准备的一场声势浩大的思想运动。这个运动在法国发展得最为广泛和深入，为1789年爆发的法国大革命做了充分的思想准备。

启蒙运动代表人物们的思想基础仍然是资产阶级人道主义。与文艺复兴时期所不同的是，18世纪后半叶人道主义，作为资产阶级的意识形态，它不仅更加成熟、更加完整，其哲学、社会科学、自然科学方面的理论基础更加坚实，而且它触及到当时的社会制度问

① 恩格斯：《自然辩证法》，见《马克思恩格斯选集》第3卷445页（1972年版人民出版社）。

题，并提出了政治方面的要求，使启蒙运动不仅成为一个强有力的思想运动，而且具有鲜明的政治性质。

启蒙运动思想家们的主要口号是自由、平等和理性。首先，他们要求自由。法国启蒙运动的代表人物卢梭明确提出“人是生而自由的，但却无往不在枷锁之中”。“放弃自己的自由，就是放弃做人的资格，就是放弃人类的权力，甚至就是放弃自己的责任。……取消自己意志的一切自由，也就是取消了自己行为的一切道德性。”[①]他企图向人们说明人的天性就是不愿受奴役和压迫的：“宁愿在风暴中享自由，不愿在安宁中受奴役，……应当根据一切自由民族的抵抗压迫而做出的惊人事迹来判断人的天性是倾向奴役或反对奴役。”[②]很明显，启蒙运动的思想家们所要求的自由，既包含着精神自由，个性解放的意义，同时也包含着政治内容，这个要求是针对封建暴政提出的。

其次，他们要求平等。启蒙运动的思想家们反对贵族阶级的等级制度和特权，要求人们在法律面前一律平等。在卢梭看来，人类中存在着一种精神上或政治上的不平等。这种不平等“包括某一些人由于损害别人而得以享受的各种特权，譬如比别人更富足、更光荣、更有权势，或者甚至叫别人服从他们”，[③]而在社会上之所以存在不平等，是起源于私有财产。这种要求平等的思想反映了资产阶级对政治上的无权地位的不满，反对神权、君权的至高无上，用天赋人权的思想来反对君权神授的传统观念。

理性是启蒙运动思想家们同封建社会的上层建筑进行斗争的武器，正如恩格斯所指出的：“他们不承认任何种类的外界权威。宗教、自然观、社会、国家制度等一切都受到了最无情的批判；一切都要站到

---

① 卢梭：《社会契约论》6、13页。

② 卢梭：《论人类不平等的起源和基础》133—134页。

③ 卢梭：《论人类不平等的起源和基础》70页。

理性的审判台面前来，或者辩明自身存在的理由，或者放弃自己的存在。思维的理性成了衡量一切现成事物的惟一尺度。”①启蒙运动思想家们追求一个所谓的“理性的王国”，希望将来能出现一个永恒的正义，其实也正是他们向往的“自由”和“平等”的社会。“曙光第一次出现了，理性的王国来临了；从今以后，迷信、偏见、特权与压迫应当让位于永恒的真理、永恒的正义、从自然界本身所产生出来的平等，以及不可剥夺的人权。”②他们做为新的阶级——资产阶级的思想代表，是真诚地相信和期望他们这种人道主义理想是能够实现的，因为在当时新的社会经济关系及其矛盾处于萌芽状态条件下，他们还没有甚至还不可能看到新的制度内部的各种矛盾。他们在宣扬“理性王国”的人道主义理想时，是自命为全人类代表的。“进行革命的阶级，仅就它对抗另一个阶级这一点来说，从一开始就不是作为一个阶级，而是作为全社会的代表出现的；它俨然以社会全体群众的姿态反对惟一的统治阶级。它之所以能这样做，是因为它的利益在开始时的确同其余一切非统治阶级的共同利益还有更多的联系，在当时存在的那些关系的压力下还来不及发展为特殊阶级的特殊利益。”③

由此可以看出，18 世纪后半叶在欧洲(特别是法国)启蒙运动中进一步发展和成熟起来的资产阶级人道主义思想的矛头是针对封建统治阶级的，是资产阶级革命的思想武器，因此，它在历史上是进步的。恩格斯曾高度评价那些启蒙运动的思想家们，指出：“在法国为行将到来的革命而开导人们头脑的那些大人物，本身也是非常革命的。”④

但是，在肯定这种进步历史作用的同时，必须看清这种人道主

---

① 恩格斯：《反杜林论》14 页(1961 年人民出版社单行本)。

② 恩格斯：《反杜林论》14 页(1961 年人民出版社单行本)。

③ 马克思、恩格斯：《德意志意识形态》，见《马克思恩格斯选集》第 1 卷 54 页。

④ 恩格斯：《反杜林论》13 页。

义思想的资产阶级本质。阶级社会中没有抽象的“人”或“人类”，没有抽象的人类理性，也没有超阶级的自由和平等。启蒙思想家们所要为之争得“自由、平等”的“人”或“人类”，实质上正是资产阶级自身。他们所憧憬的“理想王国”实质上只不过是未来的资产阶级国家而已。1789 年爆发的以“自由”、“平等”、“博爱”、“理性”为其政治口号的法国大革命，以及随后所建立的资产阶级国家，用铁的事实证明了 18 世纪人道主义思想的资产阶级实质。

这里还必须谈谈德国 18 世纪后半叶启蒙运动中的人道主义思想，虽然贝多芬的思想和创作总的说来是法国启蒙运动、特别是法国革命的影响下的产物，但是，贝多芬毕竟是德国人，给予他更直接、更深刻影响的，毕竟还是德国的启蒙运动。

德国启蒙运动的思想基础同样是资产阶级人道主义。就其内容的性质而言，与法国的情况是基本相同的，但是具有德国自己的特点。这是德国社会的政治、经济状况、德国资产阶级自身的特点所决定的。

与法国相比，18 世纪后半叶的德国在政治、经济上都相当落后。德国是个农奴制的国家，连年的战争、四分五裂的封建割据，造成德国的资本主义因素发展异常缓慢。各邦的王公贵族专横残暴、骄奢淫逸，劳动人民受到极其残酷的剥削和压榨。资产阶级在经济上力量还不够强大、政治上是软弱的，它不满封建阶级的压迫，却又常常与它妥协，缺乏革命的勇气和力量。德国的封建制度已经腐朽没落了，然而资产阶级革命的条件却还不具备。“……一切都烂透了，动摇了，眼看就要坍塌了，简直没有一线好转的希望，因为这个民族连清除已经死亡了的制度的腐烂尸骸的力量都没有。”①

德国资产阶级的知识分子中那些政治上比较敏感、具有进步思想

① 恩格斯：《德国状况》，见《马克思恩格斯全集》第 2 卷 633 页。

的人们，在这样贫乏、黑暗的社会政治环境中精神上感到窒息和压迫，但在当时德国的条件下，在实际的政治生活中是无所做为的，于是他们的不满、反抗情绪只能在思想领域里，特别是文学、艺术领域里表现出来。因此，18 世纪后半叶，在法国的影响下，德国的启蒙运动得到相当蓬勃的发展。恩格斯在概括德国这个时期思想文化领域里的情况时指出："这个时代在政治和社会方面是可耻的，但是，在德国文学方面却是伟大的。1750 年左右，德国所有的伟大思想家——诗人歌德和席勒、哲学家康德和费希特都诞生了；过了不到二十年，最近的一个伟大的德国形而上学家黑格尔诞生了。这个时代的每一部杰作都渗透了反抗当时整个德国社会的叛逆的精神。"[①]

德国启蒙运动思想家们把"自由"和"平等"看成是不可侵犯的"人类尊严"，是"人类的神圣法则"，认为暴政对人类的残酷压制是不可能长久的。他们的"自由、平等"的人道主义思想带有很明显的反封建性质。这种思想倾向，在 70 年代至 80 年代中期发生的以"狂飚突进"为名的文学运动中表现得非常突出。早期的歌德、席勒都是这个运动的代表人物。歌德在《少年维特之烦恼》中反映了一个追求个性解放的市民阶层青年对他所生活的德国陈腐、虚伪、鄙陋的社会环境格格不入的精神苦闷，最后导致了毁灭；而在《葛兹·封·白里兴根》中着意刻画的则是一个渴望自由，相信"永恒的正义"一定会胜利，以个人力量反抗社会的英雄。席勒的《强盗》中的主人公不仅把他的时代称之为"萎缩的阉割的世纪"，公开对社会宣战，而且豪迈地讲出："德国应该成为一个共和国，罗马和斯巴达与之相比而不过是些尼姑庵"；而《阴谋与爱情》中则通过一个市民阶级女子的悲剧，揭露了王公贵族们的残暴和封建等级制度的罪恶。法国启蒙运动思想家们幻想的《理性王国》，在德国则是从一个不分阶级、不分善

① 同上书，634 页。

恶的、“博爱”的人间乐园的形式体现的，席勒的《欢乐颂》就是这种德国资产阶级人道主义理想的艺术体现。

我们一方面要看到德国启蒙运动时期人道主义思想的反封建精神，在当时的艺术中有深刻的表现，另一方面则要指出，这种人道主义思想具有德国特有的弱点。第一，与法国相比，德国启蒙运动思想家们的人道主义常常带有更多的观念性、抽象性的因素。例如席勒所理解的“自由”主要并不是法国革命者所争取的政治、经济权力的自由，而是强调所谓“人的内在自由”精神上的解放和所谓“完善人格的形式”，而且把精神自由说成是政治自由的先决条件，显然在这里，道德色彩比政治色彩要浓厚得多。“法国在18世纪占优势的是政论家，而且是第一流的政论家；而德国则把一切都归结为从现实逃向观念的领域。”[①]恩格斯的这段话一针见血地指出了18世纪德国资产阶级思想家们所共同具有的弱点。第二，有相当浓厚的阶级调和的思想倾向，常常强调“容忍”、“宽容”、“温和”，而且特别热衷于鼓吹超阶级的“人类博爱”。在德国资产阶级的人道主义理想境界里，人们“应该忘记怨恨和复仇，对我们的死敌也要宽恕，……和全世界的人进行和解”。[②] 第三，对封建统治阶级抱有很大幻想。德国的人道主义者们向往自由、平等，但是他们并不主张通过暴力斗争来获得它，而是幻想统治阶级的恩赐。这种思想，从席勒在《唐·卡洛斯》里主人公跪倒皇帝脚下说的一段话中可以看得非常清楚：“把您从我们手里剥夺去的东西交还给我们吧！但愿您能像一个坚强者那样宽宏大量，通过您的权力赐福于人民。……只要您签一个字，大地就重新得到改造。您颁布思想自由吧！”[③]

德国启蒙运动的人道主义思想的这些弱点，正是德国资产阶级

① 恩格斯：《关于德国的札记》，见《马克思恩格斯全集》第18卷652页。

② 席勒：《欢乐颂》。

③ 席勒：《唐·卡罗斯》第3幕第10场。

长期以来形成的庸俗鄙陋习气的反映，他们有反封建的革命要求，但是很不彻底，在对封建统治阶级的斗争中常常是软弱、妥协的。这是德国资本主义发展迟缓，资产阶级在经济、政治的实力上还很软弱这一客观条件所决定的。

资产阶级人道主义是贝多芬世界观的核心

贝多芬的青少年时期正处于法国、德国的启蒙运动蓬勃发展的年代。德国“狂飚突进”文学运动的后期，贝多芬正向成年过渡，法国大革命爆发的那一年，贝多芬已经是19岁的青年了。当时在欧洲已经发展到完全成熟的资产阶级人道主义思想对贝多芬思想发展起了决定性的影响，自由、平等、博爱的思想逐渐成为他的世界观的核心。

贝多芬之所以能接受这种思想，是与他本身所处的社会阶级地位有密切关系的。

贝多芬出身于几代都是音乐家的市民阶层，在18世纪末到19世纪初的德国，这个阶层正处于从封建阶级的奴仆地位向资产阶级“自由”艺术家过渡的阶段。贝多芬可以说是这个“过渡时期”最典型的代表。在德国，长期以来音乐家不过是贵族宫廷的奴仆，他们身穿仆役的制服，为主人们的宴会、舞会、出巡、礼仪等演奏音乐，以供消遣。18世纪后半叶，在英国、荷兰等资本主义关系比较发展的国家里早已有了资本主义企业性的公众音乐生活。但在德国则还没有，音乐家们只能在自命为“艺术保护人”的贵族的宫廷里谋生。他们不仅社会地位低下，人格上常常受到凌辱，甚至缺乏人身自由，而且经常受到残酷的剥削，甚至常常经过几年的无代价服务，才取得“乐师”的位置，领到可以勉强糊口的薪水。贝多芬少年时期在波恩的科隆选帝侯宫廷里过的基本上就是这种生活。18世纪末19世纪初情况有了变化。由于资本主义因素的发展，资产阶级发展本阶级音乐文化的

要求日益提高，在德、奥也开始出现了少量的公开卖票的音乐会，供市民阶层观赏的歌剧院也陆续建立，音乐出版商也增加了，社会音乐生活开始逐步面向广大的市民阶层，音乐生活资本主义化的过程加速了。音乐家的社会地位也随之开始发生转变，摆脱封建宫廷的奴仆地位、统治剥削和思想束缚，争取成为“自由”艺术家，这已经是社会发展本身提出的要求。这个转变是贝多芬新的阶级意识和思想发展的基础。

贝多芬强烈地要求“自由”。他心目中的“自由”的实际内容主要是指摆脱封建阶级在物质上、精神上的束缚，扫除自身发展的障碍，要求个性解放。贝多芬在1792年摆脱波恩的科隆选帝侯宫廷来到维也纳之后，并不能一下改变其对贵族的依附地位。他需要从贵族那里得到物质生活的保证，在维也纳站住脚跟，而贵族则需要有像贝多芬那样一个艺术上有才华的音乐家为他们装点“有文化教养”的门面。贝多芬新的“保护人”是维也纳的几家显赫的贵族。贝多芬出入他们的宫廷沙龙，为他们服务，从他们手里接受年俸。他的钢琴演奏和创作事实上不能不成为一些自命高雅而实际上精神相当贫乏的贵族阶级的日常生活的点缀品。贝多芬处于这种“过渡时期”一般音乐家所共同感受到的矛盾状态之中：一方面他要求在创作中表达他自己作为一个新兴资产阶级知识分子的思想、情绪和愿望；而另一方面他的创作所服务的对象却还不得不经常是那些贵族客厅中精神贫乏的、并不能真正理解他的另一个阶级的人们。贝多芬不满自己这种处境。他来维也纳的初期，在贵族“保护人”李赫诺夫斯基公爵的宫廷中就已经感受到精神上的苦闷：“这位夫人（指女主人）把我封在一个玻璃钟里，因此痛苦不堪言状，我既不能感触，又不能呼吸”。[1]

贝多芬既要从他所依附的贵族阶级那里得到物质生活保证，同时

---

① 夏弗莱：《音乐的解放者贝多芬》30页。

又要为自己争取到尽量多的艺术活动的自由，以便有机会将自己的创作与更广泛的听众见面。1809 年 2 月贝多芬同维也纳的三个贵族签定的合同草稿很能说明这种状况。他一方面不得不认可自己“应当在一位高级贵族保证下领受终身薪俸，即使这份薪俸须由几位高级人士合捐，也当如此。……愿意捐助人把他们自己看成有份于他(指贝多芬自己)的较大型新作品的创作活动，因为他们使他有可能致力于这种创作而不为别的责任分心”；但同时却要求对方保证：“贝多芬必须经常保留为他的艺术而出外旅行的自由，因为只有通过这种旅行才能使他成名并为自己获得一些财富。……由于贝多芬也想在更广大的公众面前演奏他的新的较大型的创作，他要求宫廷剧院监督处和他们的继任人保证，每年复活节前的星期四将维也纳剧院归他使用，让他为自己的利益开一个音乐会。”[①]贝多芬为能争得这点自由，需要付出许多代价：他必须经常为贵族们演奏，为他们的子弟教音乐课，创作贵族们预订的作品，而自己却常常得不到应得的报酬。上面提到的那个合同虽然签定了，但一向失言的贵族们却没有完全兑现。贝多芬抱怨贵族们使他“沦为讨饭的乞丐”，他愤怒地说：“从上到下，个个都是无赖。谁都不可靠。谁也不遵守诺言，除非立下个字据……他们要人家工作，可是付钱就像施舍乞丐似的，甚至不付足约定数目。”[②]

一个艺术家在阶级社会中毕竟不可能是真正“自由”的。当贝多芬在某种程度上开始摆脱对贵族阶级的依赖时，他必定又感到自己处于一种新的束缚之中。这种新的束缚来自正在发展的资本主义关系。贝多芬由于不得不把他的作品作为商品交给出版商而受到新的剥削。早在他到达维也纳的初期，就已敏锐感受到了这种矛盾，他对这种处境也感到不平和悲哀，希望“艺术作品所提供的那些收益，最好使真正的艺术家获得比小商人们更多的利益”。他甚至幻想在这个世界上能“建立一座

---

① 一个合同的草稿(1809 年 2 月)，见迈克尔·汉伯格：《贝多芬的书信、日志和谈话》。

② 卡尔·封·布尔西访问贝多芬后的叙述(1816 年 6 月 1 日)，同上书。

艺术作品的总库，使每一个艺术家都能贡献出自己的作品，从而换取他们生活中所必需的一切。在目前，艺术家们还不得不在某种程度上做一个商业家，可是，处在这个地位上，艺术家们会有什么样的感触呢？”[①]

贝多芬把“自由”看成是最宝贵的财富，声称要“爱自由甚于一切”。[②] 他把精神上能获得自由的市民知识分子看得比那些精神空虚、贫乏的贵族们要优越和高尚。他在给一个叫做图克海姆的男爵的一封信中骄傲地说：“我虽不是男爵，但我是一个自由人”。[③] 贝多芬对精神自由和个性解放的这种渴望，正体现了启蒙运动人道主义思想的要求。贝多芬所理解和追求的“自由”主要还不是着眼于政治含义上的自由，而更多的是指思想精神领域中的自由而言的。

贝多芬强烈地要求“平等”。这突出地表现在他对封建贵族阶级的等级观念的反感上。这是新的阶级意识的表现。贝多芬低微的出身使他对这个问题有深切的实际体验，他清醒地意识到：“那些所谓阔绰的绅士们，是并不把一个与他们差不多地位的艺术家放在眼里的。”[④]他深为在贵族环境中自己所处的地位感到不平。但是在贝多芬看来，一个市民阶层的艺术家在人格上是与贵族平等的，不仅如此，而且前者在人格上、道德上甚至高出了后者。他对贵族常常怀着一种轻蔑的看法：“世界上没有什么事物比大人物更渺小了。”[⑤]他在给一位女友的一封信中说：“我宁愿到你和你的家属这里来，而不愿到许多富有者那里去；富有者暴露着他内心的贫乏。”[⑥]他对封建等级制度给自己

---

① 1801 年 1 月 15 日贝多芬致法·安·霍甫迈斯特的信，见《音乐译丛》第 1 期 93 页。

② 1793 年 5 月 23 日在《阿·服克纪念册上的题字》，见《贝多芬的书信、日志和谈话》17 页。

③ 夏弗莱：《音乐的解放者贝多芬》43 页。

④ 1826 年致侄子卡尔的信，见夏弗莱：《音乐的解放者贝多芬》125 页。

⑤ 1810 年 2 月 21 日致布莱特柯普夫—黑特麦尔出版社的信，见《贝多芬的书信，日志和谈话》。

⑥ 1812 年 7 月 17 日致艾密丽的信，见《音乐译文》第 23 期。

造成的精神上的屈辱异常敏感，而且常常不能忍受。1806年贝多芬同他的贵族保护人李赫诺夫斯基公爵之间发生的冲突，是贝多芬不甘屈辱，维护一个市民阶级音乐家的人格和自尊的突出事例。在一次晚会上李赫诺夫斯基以主子的姿态粗暴地命令贝多芬为他的客人们演奏。自尊心和人格受到屈辱的贝多芬拒绝从命。他愤怒离开后写信给李赫诺夫斯基，信中说："公爵！你是什么，这是由于偶然的出身所造成；而我，却是由于我自己。公爵有过，并且将会有几千个，而贝多芬只有一个。"

贝多芬的这种对本阶级的自豪感和对贵族阶级的傲岸态度，在他同歌德的关系上也表现得很鲜明。贝多芬同这位在启蒙运动时期曾表现出强烈的反封建精神的德国诗人有过交往并建立了友谊。他是歌德的最热烈的崇拜者，说自己从幼年起就"对惟一的、不朽的歌德所怀的仰慕与爱戴以及崇敬之情始终不渝"。[①] 但是，贝多芬对当了宫廷枢密官的歌德在贵族阶级面前的谨小慎微和在宫廷中对鄙俗习气的迁就妥协感到不满，他批评歌德"过分热衷宫廷的气氛，超过一个诗人应有的程度"，而为"本来应该成为民族的最主要的导师"的歌德，"也准备为那虚伪的光荣而把一切都付诸等闲"感到惋惜。贝多芬毕竟是个出身市民阶级和社会地位低下的音乐家，同法兰克福议员的儿子、魏玛宫廷枢密顾问的歌德相比，他反对封建等级制度、要求与贵族阶级平等的新的阶级意识，是要强烈得多的。

贝多芬关于"博爱"的思想，直接来源于德国启蒙运动思想家们的人道主义理想。席勒所幻想的那个不分阶级、不分善恶、彼此相亲相爱的极乐世界，正是贝多芬所憧憬的，它贯穿了贝多芬的整个一生，在他的世界观中，占据着一个非常重要的位置。贝多芬说："从孩童时代以至长大成人，我最大的快乐和幸福，是扶助他人。"[②]贝多

---

① 1823年2月8日致歌德的信，见《音乐译文》第23期9页。

② 1823年9月9日致纳格尔的信，见夏弗莱：《音乐的解放者贝多芬》266页。

芬这里所说的“他人”，实际上正是指那些同他一样在物质上、精神上受到封建主义的束缚，受到等级制度屈辱的本阶层的人们，贝多芬的同情和爱是面向那些争取自由和平等的人们的。博爱的思想是自由、平等思想的自然发展。贝多芬相信人类终究有一天会达到的那个所谓“崇高境界”，正是实现了“自由、平等、博爱”的资产阶级人道主义乌托邦。

综上所述，以自由、平等、博爱为中心内容的资产阶级人道主义构成了贝多芬世界观的核心。贝多芬的道德观、人生观、艺术观乃至政治理想都离不开这个核心。

贝多芬的道德标准是“正直”、“善良”、“不重势利”、“不卑躬屈膝”。他说：“人对人的谦卑——使我痛苦。”[1]贝多芬的这些观念同歌德、席勒是完全一致的。贝多芬把这种道德看成是一种精神力量。他认为正是这种力量使他优越于比他地位高的凡夫俗子。阶级社会中任何人都是自觉或不自觉地从他们阶级地位所依据的实际关系中去吸取自己的道德观念的。贝多芬的这些道德观念，显然是反映了一个仍处在与封建阶级不平等地位，但已开始意识到自身力量的新兴资产阶级阶级的要求，这种道德所针对的是封建阶级的虚伪、专横。贝多芬这些道德观念比已经腐朽了的封建阶级的道德要优越得多。正如恩格斯所指出的：一种道德“它或者为统治阶级的统治和利益辩护，或者当被压迫阶级变得足够强大时，代表被压迫者对这个统治的反抗和他们未来的利益。在这里没有人怀疑，在道德方面也和人类知识的所有其他部门一样，总的说，是有过进步的。”[2]贝多芬的道德观中特别强调“仁慈”。这同德国启蒙运动人道主义者们所鼓吹的通过宽容忍让，道德上的完善达到人类和解的思想是一脉相通的。从这里我们也可以

---

① 贝多芬死后发现的，没有收信人姓名的信，见夏弗莱：《音乐的解放者贝多芬》40页。

② 恩格斯：《反杜林论》，见《马克思恩格斯选集》第3卷134页。

看到，在法国大革命过程中作为政治口号的“自由、平等、博爱”，在德国则常常蒙上了一层相当浓厚的道德色彩。这正是德国资产阶级人道主义的一个特点，同时也可以说是一个弱点。

贝多芬对人生的看法，是与他个人的生活遭遇、体验以及寻求个性解放，对人类未来所抱的人道主义理想密切联系的。贝多芬从自身的经历中体验到，人生中是充满艰辛和痛苦的，这既来自社会（阶级地位的不同，个人发展的障碍，物质上精神上的束缚，社会上的相互倾轧，恋爱生活中的挫折……），也来自个人（直接威胁其艺术活动的耳聋的巨大打击）。但是他却具有一种顽强的生活意志和个人奋斗的精神。为了在社会上立足，他无法凭借出身门弟，而只能靠在艺术事业中顽强的努力。他认为：“在人的生命中，应当有所成就”，[①]应该显示出自己的力量，强调：“人当自助”。他相信在克服生活中遇到的种种障碍当中，自己的精神应该主宰一切。“卓越的人的一大优点是：在不利与艰难的遭遇中百折不挠。”[②]但贝多芬对生活的信念也是存在着矛盾和斗争的，他一生中曾几次发生过动摇。1802 年他曾企图自杀，甚至在海根施塔特写下了遗书。复辟时期他曾一度对生活绝望，为在人生中扮演的角色即将结束而感谢上帝。但是他毕竟克服了思想上这些危机，重新鼓起生活的勇气。贝多芬说过一段这样的话：“我们这些具有无限精神的有限的人，就是为了痛苦和欢乐而生的，几乎可以这样说，最优秀的人物通过痛苦才得到欢乐。”[③]从痛苦走向欢乐，这是贝多芬对自己的人生哲学的概括。贝多芬的人生观正是体现了处在上升时期的新兴资产阶级生气勃勃的进取精神和对未来的乐观主义态度。

贝多芬的艺术观，完全是与德国启蒙运动思想家们的人道主义

① 1803 年 8 月致画家玛柯的信，见夏弗莱：《音乐的解放者贝多芬》133 页。

② 1816 年的札记，见《音乐译丛》第 4 期 155 页。

③ 1815 年 10 月 19 日致爱尔杜第伯爵夫人的信，见《贝多芬书信全集》323 页。

艺术观一脉相承的。他直接继承了他们关于“艺术的目的是把人类人道化，是人道的学校”（赫尔德）以及“艺术家是人类理性、人类尊严的代言人”（席勒）的思想。

在贝多芬看来，音乐绝不应该成为精神贫乏、空虚的贵族阶级心目中的那种供人消遣、装点门面的东西，而是一种能对人的精神世界起到“启示”作用的高尚的东西。贝多芬不仅认为艺术应该“向着自由的目标迈进”，而且认为“艺术能联合人类”，①认为音乐作为一门艺术，“能把人类提高到神圣的地步”。他反对人们把音乐只看成是诉诸人的感官的艺术，而提出“应该要求人们用理性来倾听我们……音乐应该在男子汉的精神上敲出火花来”。② 贝多芬对自己作为一个市民阶级的艺术家，能创造这样的艺术，是充满了自豪感的：“王公贵族可以制造出教授和枢密官，赏给他们头衔和勋章，但是他们不能制造伟大的人物，不能制造耸立在这庸俗世界中的精神高峰。他们办不到这点，然而人们却必须对他们尊敬；但是当我和歌德这样一些人聚会在一起的时候，那些大人老爷们必须懂得在我们身上看到那些伟大的东西。”③

由于贝多芬的出身和社会地位的低微，使他在艺术观上比歌德、席勒等人显出更强烈的市民阶级意识。他虽然长期出入贵族宫廷的客厅、常常不得不把自己的作品献给贵族阶级人物，但是他有时却能意识到（尽管是模糊地）他的艺术终究是属于另外一些人们的：“如果我们祖国的境况要有所改变，我的艺术就应该用来为穷人的幸福服务。”④这里的“穷人”，无疑是指那些与他属于同一阶层的，经济上、政治上同自己处于同样地位的市民阶层的人们。他深信自

---

① 1823年3月15日致凯鲁比尼的信，见《贝多芬书信全集》651页。

② 1812年8月致贝蒂娜的信，同上书227页。

③ 1812年8月致贝蒂娜的信，同上书227页。

④ 1801年6月29日致韦格勒的信，见《贝多芬书信全集》45页。

己的音乐是能够同这个阶层人们的精神相通的："我毫不为我的音乐担心，它决不会遭到厄运。谁能了解它，谁就能超脱寻常人难以摆脱的苦难。"[①]

贝多芬的政治信念，是他在启蒙运动人道主义思想影响下形成的整个世界观的重要组成部分。贝多芬生活在一个充满了激烈的政治动荡的年代。他亲身经历了一系列重要的政治变革过程：德国自上而下的资产阶级改革、法国大革命、反拿破仑侵略的民族解放战争、欧洲大陆的封建复辟。在阶级斗争的重要关键时刻，贝多芬在艺术上是站在历史进步一边的，在政治上主流是好的。但同时也必须承认政治上的软弱、摇摆、德国资产阶级所特有的庸人习气在贝多芬的政治表现上也是有所体现的。

法国大革命爆发前后，贝多芬在政治上基本上是个"约瑟夫主义"者。德意志帝国在18世纪后半叶，由玛利娅·泰莱西亚和他的儿子约瑟夫二世执政时期，为了维持其日益衰落的封建统治，防止革命的发生，实行了一种自上而下的、具有资产阶级性质的社会改革，通常人们称它为"开明专制"制度。约瑟夫二世统治时期，取消了农民的人身农奴依附关系，封闭了一部分教会，限制了贵族特权，开办手工工场，提倡科学、艺术。这些改革措施对资本主义的发展是有利的，"开明君主"在推行这种改革时，甚至有时是打着拥护法国启蒙运动的旗号的。德国的市民知识阶层，甚至连其中思想最激进的人们，都对以"开明专制"的方式体现的自上而下的资产阶级性质的改革持拥护立场，他们甚至把自己称为"约瑟夫主义者"。这个事实表明，德国资产阶级既不满自己所处的政治、经济地位，要求发展资本主义，但同时却不想像法国资产阶级那样依靠人民推翻封建制度，而对封建阶级却寄予很大幻想。对"开明专制"的真诚拥护，这就

① 1810年与贝蒂娜的谈话，见卡·许纳沃尔夫：《在时代转折点上的贝多芬》第1卷561页。

是当时贝多芬的政治信念。这种信念,在贝多芬整个一生的思想发展中,都在不同程度上起着作用,影响很深。

1789 年法国爆发资产阶级革命时,德国资产阶级受到很大的振奋和鼓舞,诗人们热情地歌颂光荣的法国人民。革命的风暴激发了贝多芬的政治热情,当时他对这场革命并没有什么深刻的认识,政治上并不是那么激进。例如,他对 1794 年奥地利当局(当时贝多芬已移居到维也纳)残酷镇压维也纳"平等自由协会"会员的所谓"雅各宾党人案件"反映冷漠;特别是在 1796—1797 年间奥地利的反法战争中,贝多芬是站在反法的所谓"爱国主义"立场上的。恩格斯在论述法国革命初期德国资产阶级对这种革命所抱的热烈情绪时指出:"这种热情是德国式的,它带有纯粹形而上学的性质,而且只是对法国革命者的理论表示的。"[①]对于政治上仍很幼稚的青年贝多芬来说,也基本上是这个状况,他热烈地拥护法国革命,但他的热情也主要是对法国大革命时期的"自由、平等、博爱"的人道主义的理论和口号发出的,而对这场革命的政治意义和后果的认识还是很肤浅的。

贝多芬在政治思想上的重要转折是在 1798 年以后的几年内发生的:他建立了对共和主义的信念,成了一个资产阶级共和主义者。1798 年,革命中诞生的法兰西共和国的驻奥地利大使贝尔纳多特将军来到维也纳。贝尔纳多特是个思想激进的热烈的共和主义者,在维也纳期间曾经同反对法国革命政权的奥地利反动分子进行过针锋相对的斗争。他在维也纳的住所成了拥护法国革命的思想激进人们经常聚会的地点。贝多芬当时时常出入法国使馆,同贝尔纳多特交往,增加了对法国的革命形势、音乐状况的了解,这对他的共和主义政治信念的形成产生了重要影响。

贝多芬的共和主义政治立场,突出地反映在他对拿破仑的看法

---

① 恩格斯:《德国状况》,见《马克思恩格斯全集》第 2 卷 634 页。

上。在贝多芬心目中，拿破仑是法国革命的英雄，是资产阶级民主共和的象征，贝多芬热情地把他与古代罗马的英雄相比，称他为“伟大的罗马执政”。雾月政变后，拿破仑同封建阶级间做了某些妥协，1801年拿破仑与教皇达成协议，承认天主教为国教，天主教又成为国家的支柱。这引起了贝多芬的不满，视这个事件是“退回到旧的轨道上”，是一种倒退。[①] 1804年5月拿破仑修改宪法，取消共和制度宣布法国为帝国，同年12月称帝。此事引起贝多芬极大的义愤。他对拿破仑看法的这个变化过程，说明贝多芬是坚持自己的共和主义信念的。当然贝多芬由于历史的局限当时还不可能看清拿破仑的阶级本质，尽管做了皇帝，但他毕竟不是封建主义的“暴君”，而是资产阶级利益的代表者。

必须特别指出的是：1798年以后，贝多芬从一个主要是对法国革命的理论口号表示热情，拥护开明专制的“约瑟夫主义者”发展成为热烈拥护法国革命后建立的新制度的共和主义者，这个转变，对于一个德国市民阶级知识分子来说，是值得特别肯定的。我们知道，当法国革命愈向深入发展，特别是1793年处死国王，雅各宾派实行革命专政后，原来热烈欢迎法国革命的怯弱的德国资产阶级当中，除少数人外，态度发生了变化，他们不能接受法国革命采取的方式，而且害怕人民群众的革命烈火会蔓延到德国来，对他们自身不利。法国革命爆发后不久，他们一变法国革命的拥护者的立场，诋毁和攻击法国革命。而正是在这个时候，贝多芬不但没有向右转，相反，却发展成为拥护法国新制度的共和主义者，即使他对拿破仑的幻想破灭后，也没有改变对法国革命的态度，更没有像歌德、席勒那样，在言论中，甚至在创作中诋毁法国革命。这正是贝多芬在政治上高出于他同时代的一般德国哲学思想家之处。

---

① 1802年4月8日致霍夫迈斯特的信，见《音乐译丛》第1期94页。

1805年11月拿破仑的法国军队占领维也纳，拿破仑战争的性质已经完全由革命战争转化为对外侵略、扩张的反革命战争了。奥地利人这时已经不认为拿破仑能够给他们带来解放，而把他看成是异族侵略者。资产阶级感到在拿破仑的掠夺面前，自身的利益将受到损害，于是也起来反对拿破仑，支持反法战争。贝多芬从此时起在政治上站在了反对拿破仑侵略，支持德意志民族解放战争的立场上了。1806年，他愤怒地拒绝在法国占领者们面前演奏。这年10月普鲁士军队在耶那同拿破仑军队战斗时失败，贝多芬对法国军队非常憎恶，甚至说出："如果我能够像一个将军那样懂得战术，如同我是一个作曲家懂得对位法一样，那我就给他一点颜色看看。"[①]当时阶级斗争的情况是错综复杂的。人民要求抗击拿破仑侵略，这是正义的，而封建统治阶级则是企图利用人民的力量来达到复辟的反动政治目的。这一切是贝多芬在当时所不可能认识到的。

1814年拿破仑失败后，德意志人民浴血奋战的结果，得到的却是与期望的相反：封建复辟了。1814年至1815年反动的维也纳会议期间，贝多芬在政治上有一段不太光彩的经历。他以一个"爱国者"的身分，因参加了为维也纳会议捧场的活动而名噪一时，用自己的创作为复辟的封建王公们喝彩。海涅在谈到拿破仑垮台后少数德国坚定的共和主义者们的情况时说："他们几乎完全没有加入当时经过最高权威的准许在德国哄闹起来的爱国主义狂热活动。他们知道他们所知道的东西，于是保持了沉默。"[②]然而贝多芬没有完全经受住这次考验。他在这个时期的政治表现，反映了他身上存在的德国资产阶级政治上的庸人习气：对封建阶级的妥协、幻想。从这里可以看到前面曾指出的德国资产阶级人道主义中的消极因素在政治上对贝多芬的不良影响。

---

① 1806年10月14日贝多芬对坎姆霍尔兹的谈话。

② 海涅：《论德国宗教和哲学的历史》135页。

维也纳会议后，整个欧洲大陆进入了一个封建复辟的政治反动时期，贝多芬所生活的奥地利尤其是这样，革命进入低潮，白色恐怖猖獗一时。在这种情况下，贝多芬所追求的自由、平等、博爱，他所向往的共和主义，在现实中都化为泡影；他的人道主义理想已经濒临破灭的边缘。贝多芬在政治上陷入苦闷和彷徨的境地：对现状不满，但又找不到出路。

复辟时期，贝多芬对奥地利的政治现状的批评是相当尖锐的，根据同时代人留下的记载，他"常常以十分悲哀和愤慨的心情，谈论政治制度"，[①]"迫不及待地大谈政治，把奥地利政府骂得体无完肤"。[②] 贝多芬对奥地利的警察统治极为不满，用尖刻的言语挖苦那些"追捕人的卓越的英雄们"，把为梅特涅政权服务的士兵，称为"为了一天赚五分钱而卖掉了自由的奴才"，他痛斥"奥地利政府在道德上腐败透顶"，[③]甚至说应该把奥地利皇帝弗朗茨二世"首先吊在第一棵最好的树上"。在贝多芬耳聋后的《谈话册》中，记载着一个叫做柏纳德的人对贝多芬说的一段话："车尔尼（按：钢琴家，贝多芬的学生）告诉我，那个祭司盖里涅克在卡美尔把您痛骂了一顿，他说您是第二个桑德（按：德国大学生，因刺杀反对德国民族运动的反动分子，被奥地利当局处决），说您骂了皇帝，骂了大公爵，骂了部长们，您还得被送上绞架"。[④] 从这段话中可以间接地看到贝多芬当时政治上的不满情绪是相当激烈的。

但是，在现实中贝多芬找不到出路。他悲哀地称自己是一个"穷苦的遭到迫害和轻视的奥地利音乐苦工"，而周围现实迫使他"只

---

① 范尼·德尔·里奥关于贝多芬的回忆（1816年），见《贝多芬的书信、日志和谈话》。

② 波特尔对贝多芬的回忆（1817年），同上书。

③ 致南涅特·史特莱赫的信，见《音乐译丛》第1期97页。

④ 贝多芬谈话册第9册（1820年3月11日至19日）。

能完全保持缄默”，封建专制的反动现实，使他又怀念起早年崇拜、后来曾一度反感的拿破仑了。在这种情况下，贝多芬只能回到他过去曾经憧憬过的人道主义理想王国中去寻求政治感情的寄托，这个理想的王国现在更加遥远和渺茫了，但在贝多芬的思想中它毕竟并没有泯灭。

贝多芬音乐中的人道主义内容

贝多芬的音乐，正是18世纪末19世纪初的德国社会生活在一个具有资产阶级人道主义世界观的德国市民阶级知识分子头脑中的反映的产物。他的音乐中，渗透着深刻的人道主义内容。贝多芬一生中创作了浩瀚的各种体裁的音乐作品，其中所包含的社会内容是非常丰富、复杂和多方面的，下面只能对贝多芬不同时期有代表性的少数作品，就其包含和贯穿的资产阶级人道主义内容，做一些初步的阐述。

贝多芬的创作中，最早体现他的政治信念的大型作品是《约瑟夫二世逝世大合唱》。1790年约瑟夫二世逝世，贝多芬接受了施奈德尔的建议，于同年创作了这部作品，它几乎是与他的另一首歌曲《谁是自由人》(这首歌是在法国革命的直接鼓舞下创作的)同时产生的。这部大合唱本来是供悼念约瑟夫二世的仪式上演出的，但由于演奏上的困难而没能上演。约瑟夫二世的崇拜者贝多芬在这部艺术上还很不成熟的作品中倾注了对他心目中的“开明君主”的极大的热忱，表现了对约瑟夫二世的死所怀的深沉悲痛：

死亡！呻吟穿过凄凉的长夜，
岩石，在哭泣，
而你们，大海的波涛，

鸣咽之声透过了你们的心灵，

约瑟夫大帝，不朽事业的父亲，永别了！

……

贝多芬在《大合唱》中把约瑟夫二世描绘成是拯救人民于苦难的救星，由于他排除了黑暗，人们才得以生存。贝多芬把他的“开明君主”当做“伟大的殉道者”来歌颂，说“直到他生命的最后一息，仍在为实现人类幸福而痛苦”。

贝多芬在这部作品中，以巨大的热情为德国皇帝唱赞歌的时候，正是革命的法国在为制宪会议上“人权宣言”的通过而欢呼，国王被处死已经为期不远的时候。贝多芬一面高唱“只有自己的意志为自己立法，不听暴君废话的人才算是自由人”，[①]一面又为皇帝的死而悲痛欲绝，这在贝多芬来说是完全自然的，因为在他心目中以赞同启蒙运动标榜自己的约瑟夫二世是个能赐给人民以自由的“人道主义者”。《约瑟夫二世逝世大合唱》正是德国资产阶级人道主义者们对封建统治阶级自上而下改革所抱的这种幻想的产物。约瑟夫二世死后，贝多芬把幻想又寄托到新继位的利奥波德二世身上，在同年创作的《利奥波德二世登基大合唱》中劝人民“不要哭泣”，让人民相信：“他（指新帝）将会继承约瑟夫的事业”。幻想毕竟是幻想。约瑟夫二世死后很短时间内，一切改革几乎全被取消。历史事实证明了贝多芬指望“开明君主”来实现他的人道主义理想，不过是德国市民的庸人的幻想而已。

贝多芬于 1792 年移居维也纳后，最早的两部重要作品是《c 小调钢琴奏鸣曲》（作品 13 号，后人称《悲怆》奏鸣曲，作于 1798 年）和《升 c 小调钢琴奏鸣曲》（作品 27 号之 2，后人称《月光》奏鸣曲，作于

---

① 贝多芬的歌曲《谁是自由人》歌词。

1801年)。这两部作品的共同点是,它们都包含着一种在贝多芬之前的德奥音乐中所从未有过的阴郁、愤懑和反抗的情绪,这种情绪在痛苦的挣扎中时起时伏。如果说在前一首奏鸣曲中,这种情绪主要表现在第一乐章中,而在结束的第三乐章中它并没有得到继续发展,反而削弱了的话,那么,在后一首奏鸣曲中这种情绪则集中表现在结束的第三乐章中,音乐从宁静悲哀的第一乐章逐步发展到狂放不羁、感情冲动的高潮而突然结束。这样的感情内容,在海顿、莫扎特的风格典雅、明快的钢琴奏鸣曲中是无法容纳的。贝多芬突破了残余的罗可可风格的束缚,找到了为适应这种新的感情内容要求的粗犷、豪放、刚健的音乐语言,形成了自己独特的音乐风格。

这两部奏鸣曲中所包含的这种阴郁、愤懑、反抗的新的感情因素,是贝多芬思想与社会现实之间发生冲突的一种反映。贝多芬力图摆脱封建社会的束缚,渴望精神发展的"自由",个性的解放,要求在社会地位上、人格上与贵族阶级"平等";然而,他的这些要求在德国社会的现实当中却遇到障碍:他不得不依附于那些自命为艺术保护人的贵族,精神上、人格上忍受等级制度的屈辱,物质上仰赖他们的恩典,在这种阶级关系束缚下,他的个人发展不能不受到限制。就在创作那部《升c小调钢琴奏鸣曲》前不久,贝多芬对由于这种矛盾而造成的精神苦闷有过这样一段自白:"在社会上我就如同一条鱼躺在沙滩上一样,翻来复去地挣扎,也逃不了这个圈子,直到慈祥的嘉兰蒂亚暗中将它推到雄伟的海洋里去的时候。"[①]就这两部奏鸣曲中所反映的个人与社会之间的矛盾这一内容而言,它们与"狂飚突进"运动时期歌德的《少年维特之烦恼》中主人公的思想情绪有相近之处。所不同的是,贝多芬比维特晚了近三十年,他是法国大革命时期的人,他的反抗比维特具有更多的社会自觉性,尽管这种反

① 1870年8月11日致贝蒂娜的信,见夏弗莱:《音乐的解放者贝多芬》236页。

抗在当时也还是缺乏明确的政治意识的。

在1804年创作的《f小调钢琴奏鸣曲》(作品57号,后人称《热情》奏鸣曲)中,愤懑、反抗的情绪得到了更为深刻和完美的表现。这部奏鸣曲的社会内容仍然是个人同社会之间的矛盾,但是它反映得更加强烈、集中,艺术上更加完整。《悲怆》奏鸣曲的末乐章中那种明快感情和《月光》奏鸣曲的中间乐章中的那种悠然自得的意境,在这部奏鸣曲中都不见了。阴沉、严峻的基调贯穿全曲,一直把激动奔放的情感推向末乐章中不可抑制的戏剧性高潮的顶点。挣扎和反抗是沉重和艰难的,前景仍然是惨淡的。贝多芬在这部奏鸣曲中将热情洋溢、奔放不羁的感情内容,纳入到一个经过严密构思的、极为严整统一的奏鸣套曲的形式里,而且在这个过程中,突破了海顿、莫扎特以来奏鸣曲的传统,创造性地发展了这种音乐结构。贝多芬在这部奏鸣曲中所达到思想内容和艺术形式的高度统一,不仅是贝多芬之前的钢琴奏鸣曲中绝无仅有的,而且在贝多芬以后的同类体裁的音乐文献中也是非常罕见的。

标志着贝多芬从"约琴夫主义者"向"共和主义者"的思想转折的,是1804年创作的《第三交响曲》,即《英雄》交响曲。

这部交响曲是前面曾提到的那个法兰西共和国驻奥地利大使贝尔纳特将军建议贝多芬写的。作品完成后本来是准备通过贝尔纳特题献给拿破仑的,但拿破仑于这一年取消共和制度做了皇帝,贝多芬在气愤之下,抹去了原稿扉页上原来的题名"波拿巴",改称为《英雄》交响曲。

《第三交响曲》中人道主义内容,集中体现在:这部作品热情地讴歌了在"自由、平等、博爱"旗帜下实现的法国革命。贝多芬在《英雄》交响曲中既没有去单纯歌颂拿破仑本人,也没有去具体描绘法国革命,而是一个德国市民阶级知识分子心目中理想化了的法国革命精神的艺术概括。

"不管资产阶级社会怎样缺少英雄气概，它的诞生却是需要英雄行为、自我牺牲、恐怖、内战和民族战斗的。"[①]在《第三交响曲》中，贯穿全曲的是贝多芬理想化了的英雄形象，音乐在充满矛盾冲突的发展中体现了这些英雄人物在为自己的革命目标斗争中的豪迈、自信、英勇；他们的牺牲在人们心中所引起的沉痛的哀悼；以及他们胜利凯旋时的壮丽情景。贝多芬在末乐章中采用了三年前他创作的舞剧《普罗米修斯》的音乐材料作为主题，这决不是偶然的。因为在贝多芬心目中德国革命的英雄，正像希腊神话中的"普罗米修斯"一样，是为了给人类造福，自己忍受痛苦和牺牲的人物。对于贝多芬来说，这样的英雄人物，正是他理想中最崇高的"人道主义者"。法国革命建立的共和国，实际上也正是他憧憬中的"自由、平等、博爱"的人道主义理想王国的实现。因此，《第三交响典》是德国市民阶级对法国革命的赞颂，同时也是对自己的人道主义理想的讴歌。

《第三交响曲》的出现，标志着在欧洲音乐历史发展中具有重要社会政治意义的题材第一次进入了交响曲这个音乐体裁领域。这是贝多芬的重要贡献。只要我们看一看海顿、莫扎特数以百计的交响曲中的社会内容所能达到的那个深度，以及与之相适应的那种艺术表达方式，就不难看出贝多芬的这部交响曲在欧洲交响音乐发展中的重要意义。海顿、莫扎特式交响曲的艺术形式，已经完全不可能容纳《第三交响曲》中所要表达的那种在当时来说是崭新的社会内容。贝多芬突破了传统的交响曲快板乐章奏鸣曲式的旧框框，使主要音乐形象在充满了紧张的戏剧性矛盾冲突的广阔范围中发展。这种发展必然促使整个奏鸣曲式的规模扩大，各部分间相当机械的、程式化的关系，被新的、富于展开性质的贯穿发展所代替，和声功能网大大地扩展，调性布局出现了未曾有过的复杂化。贝多芬不仅

---

① 马克思：《路易·波拿巴的雾月十八日》，见《马克思恩格斯选集》第1卷605页。

使代表中心形象的主题成为奏鸣曲式的第一乐章的核心，而且使它贯穿整个交响曲的各个乐章，形成整个交响曲内部的有机的统一，这种贯穿发展把乐曲一步步推向最后的高潮。与此同时，贝多芬还把在革命的法国经常为牺牲者们举行群众性葬礼时采用的音乐体裁引进了这部交响曲作为慢乐章；用充满清新活力的、泼辣的谐谑曲代替了通常作为交响曲第三乐章的宫廷典雅风格的小步舞曲。这样，整个交响乐套曲的面貌焕然一新。《第三交响曲》说明了音乐中新的内容会在何等程度上促使艺术形式发生变革，而这种变革又会在何等程度上反转过来促进了内容的深化。

完成《英雄》交响曲后的第二年，即 1805 年，贝多芬创作了歌剧《费德里奥》。在这部作品中，贝多芬通过戏剧音乐的方式，表达了他的人道主义的道德理念和理想：酷爱自由、正直、善良，为忠贞不渝的爱情而自我牺牲的人，终归能战胜黑暗的暴虐，获得自由。

歌剧脚本的原作者是法国人布依，后来被译成德文。故事是以发生在法国的一件事实为依据，但把时代和背景移到 18 世纪的西班牙：贵族弗罗列斯坦由于政治原因被政敌诬陷，关在密牢中，他的妻子莱昂诺拉女扮男装潜入牢狱搭救丈夫，在他们正处于危险的死亡关头，被首相解救，重获自由。原来的剧本在法国曾被谱成歌剧在革命时期演出。

贝多芬在谱写这部歌剧时，对一个他认为是正直、善良、由于政敌诬谄而失去自由的人寄予很大的同情，但他着意要刻画的还不是他，而是他的妻子莱昂诺拉。莱昂诺拉是贝多芬道德理念中的理想化典型。在没落的封建社会中，道德上已经腐朽、堕落的贵族阶级，在他们的婚姻关系中，是谈不到忠贞不渝和自我牺牲的。贝多芬所塑造的纯真高尚的、自我牺牲的莱昂诺拉，实际上是他理想中的新兴市民阶级的道德典型。歌剧是在这一对夫妇获得人身自由，正义得到伸张，人们为之欢呼的高潮中结束的。在这里不难看出其中所

蕴含的时代寓意。不久前法国资产阶级正在为攻破巴士底狱和刚刚赢得的“人权”、“自由”、“永恒的正义”而兴高彩烈。歌剧中描写牢狱里政治犯们渴望自由、阳光、空气的那些段落，对于那些对攻克巴士底狱事件记忆犹新，而自身还在封建专制压迫下的德国市民来说，不是不可能引起一些联想和感触的。

值得注意的是这部歌剧中矛盾的解决方式。使男女主人公和政治犯们获得解放的不是暴力，而是公正的首相的出现。这种解放方式对于深受自上而下来解决矛盾的开明君主专制理想影响的德国市民阶级来说，是最合适不过的了。贝多芬在首相出现的终场中，使用了五年前《约瑟夫二世逝世大合唱》中的音乐动机，这也许不是偶然的。

《第五交响曲》完成于1808年，后人们称它为《命运》交响曲。这部作品的社会内容同《f小调奏鸣曲》(《热情》)是基本相同的：个人同社会的矛盾，所不同的是它们的结论，前者结束在惨淡的情绪中，而后者则是对未来充满豪迈、乐观和自信。贝多芬在这部交响曲中把妨碍他所追求和实现精神自由、个性解放的人道主义理想的黑暗的德国现实概括为一种“命运”的力量。贝多芬用一个简短的音乐动机来象征这种力量，使它贯穿整个第一乐章，造成一种阴霾、严酷、咄咄逼人的气氛。据贝多芬友人兴德勒的叙述，当他向贝多芬问到该曲第一乐章主部主题的动机的含义时，贝多芬回答说，是“命运在敲门”。贝多芬把这个由命运动机构成的主题与另一个代表痛苦挣扎、渴望解脱的主题对置起来，形成矛盾的两个对立面，使音乐在二者不断的冲突中展开。这个“命运”的音乐动机又相继在第三、第四乐章中以更加严峻的面目顽强地再现，但最后终于被一股强大的力量所克服，音乐被引向气势磅礴、宏伟壮丽的高潮。

贝多芬在《命运》交响曲中直接表现的矛盾和斗争与在《热情》奏鸣曲等作品中一样，主要是发生在作者自身精神领域中的。贝多

芬在这里肯定了他自身的精神力量，相信他终究能够战胜与它对立的外在客观现实。外界的力量愈是强大、严酷，就愈能显出对之进行抵抗的内在精神力量的坚强。贝多芬把自己看成是一个英雄，在社会和生理方面给他造成的痛苦面前感到自己具有一种强大的抗拒力量。“不，我决不能忍受痛苦！我要扼住命运的咽喉，决不能让命运使我屈服。”[1]贝多芬在《命运》交响曲中所要体现的，正是在这种痛苦面前的不屈不挠的斗争精神。席勒在论述悲剧时，对其中的英雄人物是这样理解的：“英雄们也和一般人一样，会表现出痛苦来。英雄们之所以为英雄，在于他们对痛苦感觉得最强烈、最深刻，但不至被痛苦所压倒。”[2]可见，贝多芬在这部交响曲中所表现的对“人”自身力量的自信思想，是18世纪末19世纪初德国资产阶级人道主义者们所共有的。《命运》交响曲的思想价值，特别在于它的末乐章中表现出来的那种异常豪迈、乐观的阶级自豪感。法国革命音乐的音调和气质非常明显地渗透到这个乐章中来。可以说，在一定程度上，贝多芬在这里已经超越了德国市民阶级知识分子所习惯的那种倾向于离现实较远的，比较抽象的观念范围，而与活生生的法国革命的时代精神联系起来了。

几乎与《第五交响曲》同时，贝多芬创作了以大自然为题材的《第六交响曲》（即《田园》交响曲）。《第六交响曲》中的清新、明朗与《第五交响曲》中的阴郁、严峻形成了鲜明的对比。这里，曲折地反映了作者对现实的态度。在贝多芬看来，现实中充满了各种丑恶、不平、令人窒息的压抑，然而大自然却是“圣洁”的，是他的“不可移易的朋友”；“在那自然界里，没有忌妒、没有竞争、也没有不诚实”。[3] 贝多芬当自己思想愿望在现实生活中得不到反应的时候，他就面向自

---

① 1801年11月6日致韦格勒的信，见《贝多芬书信全集》52页。

② 席勒：《论激情》，见《席勒论艺术和现实：艺术论文和书信》161页。

③ J. A. 施图普夫对贝多芬的回忆（1824年），见《贝多芬的书信、日志和谈话》。

然，以求得精神慰藉："一旦漫游于灌木丛中、在森林里、在树下、在野草和岩石间，是多么快乐啊！没有人能像我这样热爱乡间。人类祈求共鸣，那么，就让森林、树木与岩石给他共鸣吧！"[①]《第六交响曲》中所蕴藏的这种现实的含义，也是不应忽视的。应该特别指出的是，通过大自然题材，反映出对艺术中人与自然之间关系的新观念。

在贝多芬以前，欧洲器乐创作中早已有以大自然为题材、带有一定标题性的作品。但一般说来，这类音乐大多是偏重于通过声音手段对外在自然界的某种肤浅的描绘甚至幼稚的模拟。这种题材一般还没有独立地成为大型交响音乐体裁的内容。贝多芬的《第六交响曲》中，虽然也还存在着上述情况的痕迹，但是，它已经是一种对人与自然的关系的新理解的产物。贝多芬在这部交响曲的草稿中有这样一句题解："感情的表现多于描绘。"《第六交响曲》的标题虽然是《田园》，但是交响曲中真正的主角是人，而不是自然界。人道主义的启蒙思想家们是极端强调艺术中的主题和对象应该是"人"。贝多芬《第六交响曲》的创作思想是与这种主张一脉相通的。贝多芬在这部作品中没有机械、幼稚地去描绘甚至模仿自然界，而是揭示他对自然界的主观感受。在五个乐章陆续呈示的过程中，客观的大自然是通过人的主观感受表现出来的，而人的主观世界则是在与自然界的融合中显现出来；人在自然中复现了自己，认识了自己。贝多芬在《第六交响曲》中基本上克服了以前标题音乐中人与自然的机械的关系，使这两个对立的因素辩证地统一起来，为后来标题音乐的发展开辟了一条新的途径。

1810年贝多芬转向了历史题材，为歌德的诗剧《爱格蒙特》写了配乐。贝多芬的人道主义思想，在这里是通过对一个历史人物的态度反映出来的。

---

① 1801年4月致苔莱斯·马尔法提，见《音乐译文》第24期7页。

歌德诗剧中的爱格蒙特被描绘成一个充满了人道主义精神的形象。剧中爱格蒙特是16世纪受西班牙统治的尼德兰的大贵族，他“正直”、“仁慈”、“宽厚”，因被视为尼德兰人民的自由的权利的维护者而受到爱戴，最后终于被西班牙统治者投入牢狱。他的情人克莱欣（一个市民阶级女子）因营救未成而自杀。在爱格蒙特临刑前的梦中化为“自由女神”的克莱欣将自由的花冠戴在他的头上，说他的死将为尼德兰带来自由。

爱格蒙特在贝多芬理想中是最完美的人道主义者——一个“善良、正直、仁慈”，为了自由而献出生命的人。他为这部诗剧共写了十段音乐，在最后一首描写爱格蒙特慷慨就义前的音乐中，贝多芬注入了巨大的热情，音乐高昂、悲壮，在胜利凯旋气氛的高潮中结束。贝多芬把这段自己命名为“胜利交响曲”的段落，放入概括全剧主题思想的“序曲”中，做为壮烈的尾声。

应该看到，诗剧《爱格蒙特》反映了德国启蒙运动中的资产阶级人道主义者们政治上的软弱性。剧中的爱格蒙特虽然同情被奴役的人民的苦难，但是却反对人民的暴力行动，劝人民做“顺民”。他对西班牙皇帝忠心耿耿，幻想统治者恩赐自由。贝多芬把这样一个人物做为人道主义的英雄来歌颂，这是与他早年深受“开明君主专制”的思想影响分不开的。

必须指出，诗剧及其配乐中塑造的爱格蒙特形象，与历史真实是有很大距离的。历史上真实的爱格蒙特虽然是一个与西班牙“贵族反对派”统治者有矛盾，但作为贵族阶级的代表，他参加斗争是动摇不定的，有自己的阶级利益的打算，因此当西班牙统治者假意允诺赐于参加斗争的贵族以特赦时，爱格蒙特也参与了对人民起义的镇压。尽管爱格蒙特的死，可能激发过尼德兰人民的民族感情，把一个动摇的，甚至帮助了敌人镇压人民的人，描绘成民族解放的英雄，这对爱格蒙特是一种美化。为了宣传一种思想，在以古喻今时

违背了历史真实，这在欧洲音乐历史中是屡见不鲜的。产生这种美化（有时则是贬低），常常是存在着作者在世界观方面的原因的。《爱格蒙特》是这方面一个突出的例子。

贝多芬为这样一部创作于 24 年前而如今又拿出来公演的诗剧进行配乐，是有现实的政治含义的。当时拿破仑战争正在进行，已对拿破仑产生反感的贝多芬，对德奥人民为反对法国军队的奴役和掠夺而进行的民族解放战争是支持的。诗剧《爱格蒙特》中尼德兰人民反对贵族统治压迫的历史内容激起了贝多芬的民族感情。贝多芬在《爱格蒙特》序曲总谱手稿的悲壮的尾声部分明确地写下了这样一段话："预告祖国即将到来的胜利"。《爱格蒙特》的配乐，特别是它的序曲中所包含的这种民族内容，在当时无疑是有进步意义的。

贝多芬晚年在封建复辟的反动年代创作的《庄严弥撒》和《第九交响曲》，是他的最后两部重要作品。

《庄严弥撒》作于 1818 年至 1823 年间，花费了五年心血。贝多芬一生很少写纯粹宗教题材的音乐，除 1807 年的无甚重要的《C 大调弥撒》之外，这是惟一的一部重要的大型宗教题材作品。

与法国启蒙运动不同，德国启蒙运动的一个极大的弱点是缺乏对宗教的批判。它的人道主义思想中包含着宗教的杂质。特别是当它的理想在现实中受到严重挫折的时候，就更加暴露出这个弱点，甚至就常常面向宗教。处于封建复辟时期的贝多芬的晚年正是这样。政治上不满现状，苦闷彷徨但又找不到出路的贝多芬，终于到宗教境界中去寻找精神安慰和寄托了。《庄严弥撒》就是这种思想状态的产物。这部《弥撒》的最后一个乐章《上帝的羔羊》的第二部分中，在长达三百多个小节的音乐段落中，多次重复着一句唱词："上帝的羔羊……给我们以和平！"贝多芬这里所指的"和平"（或译为"安宁"）显然是和经文中的"和平"的纯粹宗教含义不完全相同，而是有

现实的内容的。这种祈求正是贝多芬在当时政治形势下寻求容忍的消沉软弱情绪的反映。贝多芬在这段音乐开始处有一段文字的眉注："恳求内心的和外界的和平"。这句话正说明了他在创作这部《弥撒》时的思想状态。

1823年创作的《第九交响曲》是贝多芬对他一生所追求的"自由、平等、博爱"的人道主义理想的最后一次讴歌。为了使交响曲纯器乐的体裁能更明确地表达自己的思想并为人们所理解，贝多芬打破了传统的常规，将席勒的诗歌《欢乐颂》谱成合唱，放入交响曲的末乐章。

把席勒《欢乐颂》的内容用音乐手段表现出来，这种想法长时期以来就一直萦绕于贝多芬的头脑中。早在波恩时期(1792年以前)他就曾将这首诗尝试着谱成歌曲，1808年贝多芬又根据库福纳的诗，写成供钢琴、乐队、合唱演奏的《幻想曲》(作品80号)，其合唱部分从主题思想到音调、气质都与《第九交响曲》末乐章的《欢乐颂》非常近似；而《第九交响曲》从1818年开始构思到写成，前后长达六年之久。

《第九交响曲》所宣扬的主题思想，在末乐章的《欢乐颂》中通过着力的音乐渲染，反复地被强调出来：

> 欢乐女神，圣洁美丽，灿烂光芒照大地。
> 你的威力能使人类消除一切分歧，
> 在你的光辉下面，人们团结成兄弟。

贝多芬是以极大的热忱，真诚地讴歌他所憧憬的那个"自由、平等、博爱"的理想王国的。由于时代的局限，贝多芬还不可能认识到新的资本主义关系的内在矛盾，同时也还意识不到自己是在为新的充满剥削、压迫和不平等的资产阶级制度唱赞歌，更认识不到，这样

的理想社会在人类阶级社会中是根本不可能实现的。不管贝多芬在《第九交响曲》中把想象中的不分阶级、不分善恶，一切人都拥抱在一起的人道主义理想王国描绘得如何崇高和神圣，在本质上，这不能不是"为了不让自己看见自己的斗争的资产阶级狭隘内容"，[①]只不过他没有意识到这点而已。

应该看到，整个《第九交响曲》比席勒的《欢乐颂》包含更为宽广的社会生活内容。《第九交响曲》中，在《欢乐颂》出现前的三个乐章里，贝多芬概括了他一生经历的种种生活体验：在矛盾痛苦中的彷徨和挣扎；在严峻的现实面前的进取振作的精神状态；在苦难中从内心世界寻找感情上的慰藉；通过艰辛的过程，最后从痛苦中解脱出来去迎接欢乐。可以说，这部交响曲是对贝多芬自己的"从痛苦走向欢乐"的人生哲学的一种艺术概括。

《第九交响曲》作为一部深刻地概括了贝多芬世界观的作品，它必然也反映着德国资产阶级人道主义者们所共有的弱点。在末乐章中用狂喜般的心情歌颂的那个"极乐世界"，通过什么途径才能达到？《欢乐颂》强调的是相互的"宽容"与"和解"，这个途径是道德的自我完善。早在1808年创作的钢琴、乐队、合唱《幻想曲》的终结合唱中贝多芬就唱出："莫道昔日竞争雌雄，如今学会谦让顺从……一旦权力与仁爱互相结合，群神也将赞美、微笑"。15年后的《第九交响曲》的终结合唱仍然没有超出这个思想范围，不同的是在这里渗进了某些宗教杂质。

《第九交响曲》创作于欧洲大陆最黑暗反动的封建复辟的19世纪20年代。在这个资产阶级革命正处于低潮时期，许多知识分子对曾经憧憬过的革命理想已经灰心失望。他们之中有的在苦闷和彷徨中颓唐悲观，有的竟站在反动的立场上去，在艺术中美化中世纪

① 马克思：《路易·波拿巴的雾月十八日》，见《马克思恩格斯选集》第1卷。

的封建宗法制度、鼓吹神秘主义。当时反映这种思想情绪的早期浪漫主义潮流正在德奥的文学诗歌中兴起；与此同时，反对统治阶级提倡和支持的、特别流行于维也纳的娱乐升平的轻音乐正在盛行。贝多芬的音乐这时已经被许多人看成是“垃圾堆”，是“过去一代的蠢才们才欣赏的东西”。在这种情况下，贝多芬没有与这一切妥协，在他最后这部交响曲中仍然为他在革命时期所建立起来的人道主义理想呐喊，这说明他即使在封建统治极端猖獗、革命处于低潮的情况下也没有背叛自己的政治信念。

列宁在评价托尔斯泰时曾经深刻地指出：“如果我们看到的是一位真正伟大的艺术家，那么他就一定会在自己的作品中至少反映出革命的某些本质的方面。”[①]贝多芬作为资产阶级上升时期音乐文化的最杰出的代表，其作品中包含的人道主义内容正是资产阶级革命的本质方面的反映。贝多芬为表现这一进步的社会历史内容，在艺术创造上取得了前人未曾达到过的成就，使欧洲音乐文化从此进入了一个光辉灿烂的新的发展时期。

载《音乐论丛》1978年第1辑

① 列宁：《列甫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》，见《列宁选集》第2卷369页。

论舒伯特歌曲的时代内容

舒伯特，这位年仅31岁、风华正茂的奥地利青年，怀着时代的悲哀和痛苦，怀着对未来的无限希望和憧憬，默默离开人世已经整整一个半世纪了。历史是公正的，它无情地淘汰了那些经不住时间考验的事物，而将真正有价值的事物留给了人类。多少在欧洲名噪一时的音乐家的名字在人们的记忆中消失了，多少轰动欧洲乐坛的音乐作品被人们遗忘了，然而舒伯特的名字却被人们永远怀念着，他的歌曲直到今天还打动着在不同国家、不同民族、不同社会制度下生活着的人们的心灵。为什么舒伯特的歌曲至今还闪耀着它的光辉？为什么人们在欣赏他的歌曲时，仍能感到异常亲切并被它所感动？我想，这原因正在于：舒伯特的歌曲以高度的艺术感染力，真实地表现了他那个特定的时代中一个穷困、正直、追求光明的市民阶级知识分子矛盾复杂的内心感受，他的悲哀和欢乐、失望和希望，在现实生活中的苦闷、抑郁和对未来的憧憬与幻想；也就是说，他的歌曲中包含着深刻而丰富的时代内容。这些歌曲的高度思想价值不在于表现纯个人的种种体验，而在于它们真实地反映了他那个时代中的整整一代人在现实中的感受。

舒伯特生活的时代是一个政治上非常黑暗的、封建复辟的时代。轰轰烈烈的法国大革命已经成为过去。以拿破仑为代表的法国大资产阶级建立政权后不久，便将保卫新政权的革命战争转变为对外进行的扩张和掠夺，结果遭到了失败。奥地利人民先是受到法

国革命的精神鼓舞,之后又在反对拿破仑侵略和掠夺的战争中付出了沉重的代价,而结果换来的却是封建统治的全面复辟。恩格斯对当时的奥地利有过这样一段描述:“革命的激流和拿破仑的三次侵袭对任何一个国家都没有像对奥地利那样不留丝毫痕迹。……在家长的大棒保护下的封建主义、宗法制度和奴颜卑膝的庸俗气味在任何国家里都不像在奥地利那样完整无损。”[①]奥地利统治阶级推行露骨的文化专制主义和愚民政策。他们禁止任何进步书籍入境,任意检查书信,搜查民宅,教育事业控制在教会手中。梅特涅首相的特务网布满全国,在饭馆、书店、图书馆、学校到处都有秘密警察和领津贴的告密者。当时奥地利的社会运动是非常沉寂的。只有一部分不满现实的知识分子大学生呼吁改变现状,但他们的力量很薄弱,更缺乏先进的政治纲领。他们的活动还不足以触动当时整个反动封建君主制度。可以这样概略地说:舒伯特生活的这个时代,正是一个资产阶级革命青黄不接的时代。大革命的高潮过去了,而新的革命高潮还没有到来。舒伯特走入社会的时候,弥漫着一片复辟的白色恐怖,而1848年欧洲另一次资产阶级革命高潮到来时,舒伯特辞别人世已经整整二十年了。

舒伯特同生活在这个时代的其他知识分子一样,其思想感情乃至整个世界观都是同这个时代的社会思潮密切联系在一起的。

复辟时代的奥地利知识分子正处在一个十字路口。法国大革命后随之而来的封建复辟对他们的思想情绪产生了深刻的影响,当时在德奥文艺界产生的早期浪漫主义思潮正是在这样的社会历史条件下出现的。当时的知识分子中至少有以下三种类型。一部分人虽然也感到时代的苦闷、政治的反动,但是他们仍然坚持着对法国革命时期提出的“自由、平等、博爱、理性、共和”的信念。他们怀念

---

① 恩格斯:《奥地利末日的开端》,见《马克思恩格斯全集》第4卷516页。

法国革命，甚至还在热情地讴歌已经变得十分渺茫的理想。贝多芬就是一个典型，他的《第九交响曲》是在浪漫主义音乐初期仍然坚持着被后人称为“古典主义”方向的一个范例。另一部分人则走向了同贝多芬不同的方向。政治的反动、新的资本主义关系的实际发展，都证明了法国大革命时期的思想家们所许下的“自由、平等、博爱、理性”的诺言不过是根本不能实现的幻想。在思想上受到了巨大冲击的这部分知识分子当中产生了深刻的失望情绪。他们在黑暗反动的现实中不是向前看，而是向后看。理想的幻灭，对正在形成的新的资本主义关系的不满，导致了对旧的封建宗法制度的美化，甚至宣扬宗教神秘主义，转向中世纪，热衷于荒诞无稽的、充满神秘色彩的题材。这种带有一定消极倾向的浪漫主义在当时德奥歌剧创作中有相当的影响。

此外还存在着同上述两种类型都不尽相同的另一部分知识分子。他们同样对法国大革命时期理论家们的理想和诺言感到深刻的失望，那些神圣的口号已经激不起他们的热情，然而他们并不向后看。他们对中世纪的宗法制度，对宗教神秘主义都不感兴趣。他们虽然也受到消极浪漫主义倾向的某些影响，但是，他们面向现实，接触到现实生活中存在的某些矛盾。特别不同的是，他们虽然也对现实怀着不满，对社会中存在的庸俗习气怀着厌恶，但是他们对未来却怀着某种期望和憧憬，幻想着将会有一个令人向往的社会出现，尽管这期望和憧憬非常模糊，看不清途径。他们常常到幻想中去寻求精神安慰和解脱，在黑暗与光明、失望与希望、苦闷和幻想之间徘徊。这种思想倾向给当时的早期浪漫主义音乐增添了积极因素。舒伯特正是当时音乐创作潮流中这种新倾向的杰出的代表。

舒伯特是怀着青年人天真幼稚的幻想走入社会的。法国启蒙思想家们描绘的“理性王国”的美妙前景对他这一代人已经不再具有像对贝多芬那样大的吸引力了。舒伯特所向往和追求的是个人

幸福。他幻想能有一个理想的社会环境使他能自由地创作，发挥他的才能；他向往着能做一个既有物质生活保障又有社会声誉的“自由艺术家”；他渴望能有一个摆脱小市民庸俗习气的、志趣相投的艺术圈子，一个温暖幸福的家庭，在精神上、情感上都能得到满足。也可以说，他是怀着一种他那个时代的市民知识分子朴素然而也是相当平庸的思想愿望走入社会的。可是当他亲身体验了现实生活的艰辛，对社会有了进一步的认识，思想目光变得愈来愈锐利的时候，他发现自己的那一点渺小的生活理想同严峻的现实之间存在着深刻的、难以克服的矛盾。

他不惜同家庭破裂而出走，向往做一个“自由艺术家”，为此他必须忍受生活的困苦。作为第一代纯粹靠音乐创作为生的市民艺术家，他受到的是封建统治和新的资本主义关系的双重压迫。他为了拒绝出版商要他写那些供小市民娱乐的庸俗作品的要求而不得不忍受贫困。他愤慨地说：“除了毫无价值的时髦货色之外，不论是我的，还是别人的乐曲都没有人买”。[①] 资本家对舒伯特的剥削是极为残酷的。举例来说，舒伯特从 1819 年创作的那首著名歌曲《流浪者》得到的稿费是奥地利币两个古尔盾，而出版商狄阿贝利在四十年间从这一首歌曲便获利两万七千古尔盾。舒伯特临死前为付医药费，朋友将他的声乐套曲《冬日的旅行》拿给出版商，而出版商只肯付其中的一首歌曲《菩提树》一个古尔盾。舒伯特悲哀地说自己“只能一辈子永远做商人的奴隶”。

为了物质生活能得到一些保障，舒伯特曾经为找到一个有固定收入的职业而奔波，他要谋求的师范学校音乐教员和宫廷乐队队员的职务都被别人占去，结果到处碰壁。物质生活的贫困和社会地位的低微，造成恋爱生活中的失意。他所深深钟爱的女友终于离开他，而嫁

---

① 1824 年 9 月 21 日致肖伯尔的信，见奥托·艾利赫编《舒伯特生平资料》，德文版 258 页。

给了有钱的面包商人。这件事造成他精神上的极大创伤。他在一封给朋友的信中惟一一次谈到了这件伤心的事:“我曾经爱她,她也爱我……她并不漂亮,脸上留有患天花的痕迹,但是,她心地善良。三年来我一直梦想着同她结婚,但是我找不到能保证我们物质生活的工作……后来她听从父母之命嫁给了别人,这使我痛苦万分”。[①]

使舒伯特感到精神生活的充实的是他的艺术圈子。这些志同道合的独身的音乐家、诗人、画家们住在一起,吃穿不分,互相评论他们自己的作品,彼此鼓励和支持。但是这种生活也不能长久。他们之中有的成名了,有的结婚了,有的因为思想逐渐变化而彼此疏远了。小市民的庸俗习气渗透到奥地利社会的各个角落中去,舒伯特的艺术圈子也不能例外。他终于对此也感到失望和厌倦。更加使舒伯特陷人精神苦闷的是20年代奥地利市民知识分子失掉了理想,看不见社会出路。舒伯特对现状是不满的,这种不满首先是针对充斥整个社会中的那种空虚贫乏的精神状态:苟且偷安,无所作为,对现状麻木不仁,奴颜卑膝的庸俗气味。舒伯特悲愤地说:“现在一切都处于庸俗状态,而大多数人都习以为常地看着,甚至在这种情况下感到舒服,他们毫不在乎地顺着烂泥滚到深渊里去。”[②]舒伯特的这种精神苦闷表现在:一方面他愤世嫉俗地高喊“我痛切地感到我们这个时代的生活是无所作为和空虚无聊的”,[③]而与此同时他却看不到出路,正如他在自己的一首小诗中所说的:“人们在一片黑暗中撞来撞去,一路寻找目标,但是,一切都是徒劳的,总是找不到真理。”[④]舒伯特对政治黑暗的不满也加深着他的精神苦闷。他算不上是一个很有政治头脑的艺术家,

---

① 1821年致登布连纳的信,见玛莱克著《舒伯特传》,波兰文版66页。

② 1825年7月21日致史泡恩的信,见奥托·艾利赫编《舒伯特生平资料》,德文版296页。

③ 1824年9月21日致肖伯尔的信,同上书258页。

④ 1820年的诗《地上的生灵》,同上书110页。

但是他对梅特涅秘密警察迫害具有进步思想的人的这种行径却是非常痛恨的，对受迫害者怀着一种同情和正义感。1819年他的同学塞因由于不满当局而被捕，舒伯特当场为塞因辩护并斥责官方的恶劣行径。许多年后，舒伯特研究家从当地警察局档案中发现了局长写给其上司的请示报告，其中提到舒伯特发表同被捕者同样的意见，要求对他的"放肆无理行径给以严惩"，为此，舒伯特曾被警察局拘留。

从生活上的困境、爱情生活的失意、对艺术圈子的失望，到对社会庸俗状态的不满和看不到社会出路的苦闷，这一切都使这位青年艺术家刚刚进入社会时所抱的种种幻想在严峻的社会现实面前一个个破灭了。舒伯特从一个充满天真幼稚的幻想的人，逐渐变成一个精神上感到极端苦闷、彷徨而孤独的人了。这种心情在1824年致友人的一封信中表达得很深切："最光明的希望已经化为乌有，爱情和友谊只带给我沉痛，可以促使我去创作的那种美好事物所给予的灵感有消失的危险。于是，我问我自己：这样的人难道不是可怜不幸的人么?"[①]十分珍贵的是：舒伯特虽然苦闷、孤独，但是他没有颓废，没有绝望，没有成为悲观主义者。他对光明抱着一种期望和憧憬，尽管这期望和憧憬是渺茫的，但他渴望着。他虽然痛切地看到社会的庸俗、精神的堕落，但是他却没有丧失对人应该具有的高尚情操的信念。他的思想和情感是充满了矛盾的。他有时已经走到了绝望的边缘，似乎前面就是深渊，有时则又对未来充满了期望，似乎不远的将来就是光明；有时他感到在命运面前只能屈服、听天由命了，有时则又从内心产生一种挣扎的热情。舒伯特就是这样在光明与黑暗、希望和失望、现实和幻想之间徘徊。

时代生活的变化，导致了音乐内容的变化。在舒伯特的音乐里

---

① 1824年3月31日致库佩维塞的信，见奥托·艾利赫编《舒伯特生平资料》，德文版234页。

已经很难再听到贝多芬交响曲中那种革命时代的轰鸣和呐喊。资产阶级革命高潮时期的可歌可泣的英雄形象、政治理想、道德伦理典型，在舒伯特的音乐中几乎已经不复存在了。取而代之的是，一些普普通通的、在20年代奥地利日常生活中所常见的市民知识分子成为音乐中的主人公。他们多半是些寻找幸福而不可得的流浪者，失意的恋爱者，渴望光明和春天的梦幻者，悲哀、孤独、穷困潦倒、被社会遗弃的可怜人。舒伯特在自己的歌曲里正是通过对这些普通人生活的悲欢离合的亲切动人的表现，通过普通的市民知识分子的痛苦和欢乐的声音来反映自己那个时代的。

舒伯特于1818年以前创作的早期歌曲中有一批有很高艺术质量、后来广为流传的作品，其中反映了他早期对现实的体验和感受。在这些歌曲中，往往在非常亲切、平易、质朴的音乐里闪露出那个时代所特有的压抑沉郁的情绪。这位思想相当幼稚的青年人还隐约地感到时代的现实中存在着某种不可抗拒的异己的力量，而人的意志在它的面前是软弱无力的，只能听任它的摆布。至于这种力量是什么，舒伯特是十分模糊的。

这个时期创作的歌曲《魔王》、《死神与少女》、甚至《鳟鱼》等都在不同程度上反映了这种感受和情绪。《魔王》的题材本来是民间传说，1778年德国诗人歌德将它写成一首叙事诗，而三十多年后舒伯特用这首诗谱成的歌曲却包含了某些新的、时代的寓意。据舒伯特朋友回忆，作曲家在创作这首歌曲时，思想情绪陷入一种强烈的激动状态中，震荡得不可抑制，这种情绪是远非一首与现实无关的童话所能激发起来的。作曲家通过高度集中和富于强烈戏剧性的艺术手段突出地渲染了被魔王追逐的父子的恐惧心情，不祥的预感和不可避免的悲惨结局，其中多少带有宿命色彩，使这首歌曲染上了一层十分阴郁和压抑的时代色彩，令人窒息得喘不过气来。在《死神与少女》中，舒伯特创造了一个天真无邪的少女形象，

将她同残酷无情的死神形象相对照。少女在诱惑她走向死亡的死神面前，显得那么软弱和可怜，无法抵御自己面前的邪恶力量，无力抗拒命运的袭击。《鳟鱼》则是一首充满了新鲜活力的歌曲，音乐清新而明快。作曲家通过渔夫将水搅混使鱼儿上钩的隐喻描述，动人地流露出自己对纯洁善良在狡诈邪恶面前的不幸遭遇所寄予的无限同情，发出无可奈何的感慨。歌曲《魔王》等的出现标志着早期浪漫主义音乐风格的开端；创作《魔王》的1815年被算做是欧洲音乐史中真正的浪漫主义艺术歌曲诞生的一年。舒伯特的这批歌曲以它们的炽烈的热情、丰富的幻想、朴素的民间色彩，感情表露同大自然景色的融成一体，特别是它们所透射出的浓厚的时代气息在19世纪初期的艺术歌曲创作领域中独树一帜。

1819年舒伯特创作了后来广为流传的歌曲《流浪者》。虽然这首歌中还没有后来的歌曲中那么浓厚的悲哀情绪，但是，它的总的情感气氛是压抑和阴沉的。歌曲的主人公是个孤寂的流浪者，一个人徘徊于山谷海边，悲哀地呼唤着：

> 我孤寂地到处流浪，并永远叹问：
> 去向何方？去向何方？
> 这里的太阳这样寒冷，花朵枯萎，生命衰老，
> 人们的语言空虚无情，我到处是个流浪人，
> 在何方，我的故乡？
> 我寻觅，我幻想，但不知何往？

主人公在寻找归宿，但是他感到茫然，不知归宿在何处。显然，这不是一首单纯的思乡歌曲，它的深刻内容在于：主人公痛感这个时代和整个世界对他都是冷漠的。正像作曲家自己在一篇日记中所描述的那样："谁也不了解别人的苦难，谁也不了解别人的

欢乐，人们永远在想彼此对面相迎，但却总是擦肩而过，当你看到这一切，该是何等痛心。”①舒伯特在这首歌中所表现的悲哀是一种时代的悲哀。一个追求光明的人感到自己与这个时代格格不入，感到自己是被这个时代所遗弃的人。当时奥地利知识分子中间流传着一句话：“我在我的故乡，但却好像走进了陌生的地方。”这首歌曲表达的正是这种寂寞悲哀的心境。

1823 年舒伯特在病中根据诗人威廉·缪勒的诗创作了第一部由 20 首歌曲组成的声乐套曲《美丽的磨坊姑娘》。这是一部充满了青春活力与爱情理想的叙事歌，然而它的结局却是不幸的。一个流浪的青年磨工爱上了磨坊主的女儿。他体验到了爱情给他带来的欢乐、希望、力量，也感受了爱情造成的苦闷和痛楚，后来爱情的梦想终于幻灭了，恋人嫁给了别人。磨工感到生活失去了欢乐和目标，最后又回到了家乡，在他熟悉的小河边他想到也许只有把河底做为归宿才能摆脱自己的痛苦。这部套曲的内容缺乏深度，然而把它简单看成是一个感伤的恋爱故事而忽略其中所包含的时代内容是不对的。当主人公作为一个流浪者上路的时候，他是一个充满了希望和幻想的、朝气勃勃的青年人，正像在歌曲中所唱的，是去追求一个“无比美好的世界”，也就是说他还没有看到这个时代并不是属于他的。生活本身使他失望了，世界并不如他想象的那般美好。舒伯特从磨工的遭遇似乎看到了自己。自己不也是抱着同样的幻想走向社会，而最终则一切都幻灭了么？磨坊姑娘嫁给了猎人，而自己的情人则嫁给了比自己更有生活保障的面包商人。舒伯特在这部套曲中显然是注入了自己亲身经历中所体验到的感受的。

1827 年，也就是他夭折的前一年，产生了另一部由 24 首歌曲组成的声乐套曲《冬日的旅行》。从《美丽的磨坊姑娘》到《冬日的旅

---

① 1824 年 3 月 27 日日记摘录，见奥托·艾利赫编《舒伯特生平资料》，德文版 232 页。

行》，这中间虽只相隔了四年，但从这两部作品中所表现出的思想情绪的差异中，我们看到了舒伯特精神成熟的过程，看到了他对时代生活的体验和理解变得深刻了。

《美丽的磨坊姑娘》中的主人公虽然也焦虑痛苦，但他毕竟还是一个富有朝气和幻想的比较乐观的青年人。衬托着主人公心绪的是生气盎然的明媚的春天，大自然的背景赋予整个套曲以清新、明朗的气氛。然而，《冬日的旅行》的主人公从一开始就已经是一个在生活中受尽挫折、经历了种种痛苦的人。他一出现，就已经是一个悲哀和失望的孤独者。在他面前是一片黑暗和冷漠。整个套曲的背景是严寒的冬日，风雪交加，大自然充满了严峻、凄凉的气氛。主人公的悲凉心情同大自然阴郁的景色融成一体。

套曲《冬日的旅行》的主人公也是一个失恋的流浪者。套曲开头的第一首歌曲《晚安》里，他默默地在大雪弥漫的夜晚离开了故乡和已经嫁给了有钱人的情人，踏上了漫漫的流浪旅程。他感到这个世界凄凉得很，自己永远是这个世界的陌生人。在《凝结》里，他回忆同爱人携手同游过的青草地，如今他已找不到那个地方，那里的青草早已枯萎，鲜花早已凋谢了。在《菩提树》中，作曲家动人地表现了流浪者怀念故乡的心情，幼年时他曾在古井旁那棵菩提树下做过不少美丽的梦，而如今他在凛冽的寒风里紧闭双眼向前迈着艰难步伐的时候，似乎又听到了那棵菩提树的沙沙声在呼唤他回到它的身边。深刻体现舒伯特的悲哀失望情绪的是《春梦》。在这首歌里，他用亲切动人、贯穿着一股温流的音乐来描绘遍地是鲜花、到处是鸟鸣的明媚春天，但当雄鸡报晓，睁开双眼时才发现这一切都不过是梦境。周围一片寒冷，只听到乌鸦的凄惨叫声。他嘲笑自己在这严寒的冬日却做着春天的梦。他终于得出结论：美好的东西只能在梦中存在，醒来后在严酷的现实中一切都将幻灭。在《白发》、《路标》、《旅店》这几首歌中，主人公的情绪变得非常消沉了，此刻流浪者已经

走到了悲观和绝望的边缘。这里,他对人生的理解是:生活本身就是痛苦的忍受,而死亡是摆脱这种痛苦的惟一出路;荒凉的坟墓正是人生旅途中的一间旅店,那里是流浪者最后的归宿。在《勇气》这首歌中,主人公又振作了起来,在不幸中挣扎,豪迈地唱出"上帝若不在人间,我们就是上帝",然而流浪者终于没能战胜现实,一切企图摆脱命运的挣扎和努力都是徒劳的,带给他的不过是更加沉重的悲哀。在套曲的最后,这个流浪者终于在一个可怜的老艺人身上看到自己未来的命运和结局。终曲《老艺人》深刻地表达了作曲家对他那个时代中精神上不甘堕落的正直的艺术家的前途的理解。

歌曲展现了这样一个极度凄凉的情景:在村头雪地上徘徊着一个赤脚的冻僵了的摇八音琴的老艺人。讨钱的盘子中空无分文,没人理睬他,只有恶狗在追赶这位可怜的老人。此情此景使流浪者感慨万分:

受尽人世痛苦,他无动于衷,
永远站着不动,摇着八音琴;
亲爱的老头儿,我愿与你同去,
你愿不愿为我弹奏我的歌?

《冬日的旅行》的整个基调是相当消沉的,舒伯特自己称这部套曲中的歌曲是些"可怕的歌"。正是由于这一点,它比前一部套曲《美丽的磨坊姑娘》具有深刻得多的时代内容。流浪者的形象具有鲜明得多的阶级典型性。主人公的悲哀和痛苦绝不仅仅是由于恋爱的失意,而是因为他对那个时代的整个社会生活都感到了一种深刻的失望和厌倦。《冬日的旅行》中所反映的思想情绪正是19世纪20年代奥地利封建复辟时期市民阶级知识分子整个一代人在这种特定的时代、社会、阶级关系的条件下所形成的思想情感乃至世界观的体现。

舒伯特特别可贵之处更在于他没有沉沦。他每每在精神痛苦时创作出充满美丽的期望和憧憬的音乐篇章。歌曲《春天的信念》就是一个突出的例子。在这首温情、含蓄的歌中，痛苦、不安、现实生活中的一切矛盾似乎都被忘却了，沉浸在一种美丽的幻想境界中。歌曲的基调清新而又深沉，对未来寄寓着美好的希望：

世界将一天比一天更美丽，
明天的美景更无比，
那花儿永远开不尽，开在遥远的深谷里。
啊！我的心哪，别烦恼，
天地间万物正在变化。

《春天的信念》中描绘的美好世界无疑具有很大的幻想性。用舒伯特自己的话来说，这是在"用自己黄金般的幻想去填充周围空虚的世界"。[①] 他在 1824 年寄给哥哥的一封信中谈到这类作品内容时说："现在已经不是我们觉得每一件事都围绕着青春光轮的那个幸福时光了，存在的只是对悲惨现实的不幸的体验。我尽可能用我的幻想为自己装饰这个现实。"[②]舒伯特的这段话揭示了他在大量作品中所表现的那种幻想和憧憬的真实性质。

舒伯特的思想愈是苦闷，就愈是要寻找精神上的寄托，在想象中创造一个美好的世界，以使自己的苦闷在某种程度上得到一些解脱。于是，爱的世界、艺术的世界、甚至宗教的世界都成为他减轻精神苦闷的最好的场所。

舒伯特一生中创作了大量像《小夜曲》、《爱的使者》、《谁是西尔维

---

① 1823 年 5 月 8 日的诗《我的祈祷》，见奥托·艾利赫 编《舒伯特生平资料》，德文版 192 页。

② 1824 年 7 月 16 日至斐狄南的信，同上书 250 页。

亚》、《听、听、云雀》这类爱情歌曲。他在现实中感到人与人的关系冷漠无情，渴望爱情而不可得，于是就在音乐中创造了一个爱的世界。在这里，他感情生活中的苦闷得到减轻，精神上得到慰籍。在歌曲《秘密》中，舒伯特热情地赞美艺术，他把自己的艺术看做是能“把阴郁的现世变成一个天堂”，能把“混沌迷朦的大地”变成“万道阳光的春天”；在歌曲《致音乐》中，他亲切而诚挚地向能为自己减轻痛苦的音乐艺术表示谢意。在歌曲《受苦人》中，舒伯特在痛苦中求救于宗教世界了，他呼吁上帝为他打开天门以“解除苦难的重担”；而在《圣母颂》这首歌中，在表现一个受人欺凌的软弱少女在残酷的人间呼唤圣母祈求神灵的保护时，舒伯特自己已经完全沉浸在虔诚的宗教情绪中了。

1828 年，也即舒伯特生命的最后一年，虽然贫病交加，他的创作力不但没有衰退，相反，更加才华洋溢。在他短短的一生中，思想中存在的无法解决的矛盾在最后一年的创作中得到了深刻的表现。他在完成充满生命力量，对光明抱着强烈希望的、乐观豪迈的《C 大调第九交响曲》的同时，写下了他一生创作中最沉痛的最后几首歌曲。用著名诗人海涅的诗谱写的歌曲《地神》是一首严肃而深沉的自白，它深刻地体现了作者在 20 年代奥地利现实中因看不见社会出路而满怀时代苦闷的压抑心情：

我是不幸的地神，
我要把充满苦难的大地背在肩上，
它就要把我的心压碎。
骄傲的心，是你愿意这样！
你衷心渴望无限的欢乐，或是把苦难担当。

歌曲《影子》则是一首充满戏剧力量的心理描写的杰作：一个在黑暗中徘徊的失恋者猛然间被自己的影子所惊吓，发出孤独的感

叹，抱怨陪伴着自己的影子为什么竟也来嘲笑自己。在这个孤独的流浪者面前是无尽头的黑夜，没有光明、没有出路。

舒伯特意味深长地说："我的作品之所以存在，是由于我对音乐的理解和我的苦难，那些只有苦难而产生的作品是很难使这个世界感到高兴的。"[①]这句自白道出了他的音乐的真谛。舒伯特歌曲的珍贵的思想价值正在于：它提出了那个时代的奥地利市民知识分子思想极度苦闷、看不见光明前途这样一个严肃的社会问题。从这个意义上说，舒伯特的歌曲既是浪漫主义的，又是现实主义的，因为它既对未来抱有美好的幻想，而又清醒地揭示现实中存在的矛盾，真实地表现了处于那个特定时代、社会的知识分子富于典型性的内心感受，从一个侧面反映了那个时代。

"通过对现实关系的真实描写来打破关于这些关系的流行的传统和幻想，动摇资产阶级世界的乐观主义，不可避免地引起对于现存事物的永世长存的怀疑，那末，即使作者没有直接提出任何解决办法，甚至作者有时并没有明确地表明自己的立场，但我认为这部小说也完成了自己的使命。"[②]恩格斯的这段精辟的话虽然不是具体针对舒伯特这个时代的文艺说的，舒伯特的歌曲同恩格斯所论及的艺术在性质上也有很大的不同，但是这段话对我们理解舒伯特艺术的价值仍然是有很大的启发性。舒伯特的歌曲虽然未曾为那个时代指出解决矛盾的出路，然而它毕竟引导他的同时代人对自己的时代进行严肃的思考：对这个时代的现实关系和粉饰现状的、虚伪廉价的乐观主义难道不应该去动摇和打破么？对现存的这一切难道不应该提出深刻的根本的怀疑么？

（载《音乐艺术》1981年第3期）

---

① 1824年3月28日日记摘录，同上书232页。

② 恩格斯：《致敏·考茨基的信》(1885年11月26日)，见《马克思恩格斯通信选集》435页。

舒曼的音乐美学思想

在西方19世纪以前精神文化的漫长历史发展过程中，对音乐美学这个课题的探讨大多是在具有强烈思辩性质的哲学领域中进行的。从公元前5世纪古希腊的柏拉图、亚里斯多德直到18世纪末德国的康德和19世纪初的黑格尔、谢林、叔本华，这两千多年的时间里，音乐美学问题基本上只是脱离音乐实践的哲学家们在书斋中研究的课题。在他们的艰深的哲学著作中常常或多或少、或深或浅地接触到这个领域中一些基本问题；而在身置音乐实践当中的音乐家中间，一般说来却不大去思考这类问题。原因也不难理解：长期以来，音乐似乎只被看成是一种技艺；音乐家们的身份、地位比贵族宫廷中的仆役和社会中的工匠高不出多少。他们既无时间精力、似乎也无资格去研究理论问题，他们还不具备真正进入这个领域的社会条件。

从19世纪起，这种情况发生了明显的变化。欧洲资产阶级随着它在经济、政治上力量的逐渐强大，它在精神文化的领域里也迅速地成熟了，并且巩固了在这个领域中的地位。音乐家的社会地位也随之发生了变化。他们从对封建主义的依附转变为面向整个市民社会，从奴仆的地位解放出来，成为自由艺术家。他们的眼界开阔了，活动天地宽广了，文化教养进一步提高了，作为一个社会艺术家的意识也增强了。他们已不满足于将自己只局限在创作和表演的领域，而进一步要求用文字和理论来阐述自己的艺术主张和维护

自己的艺术实践。19世纪中叶，音乐理论批评活动在欧洲、特别是在德、法等国的空前活跃，正是在这样的社会条件下出现的。于是，音乐美学领域几乎被哲学家们独占的时代终于结束了，音乐家们进入了这个行列。李斯特、柏辽兹、瓦格纳的音乐理论批评活动为欧洲音乐美学思想的发展打开了一个新的局面，进入了一个新的阶段，而德国音乐家舒曼（Robert Schumann，1810—1856）正是勇敢地跨入这个领域的先行者。

1833年底至1844年这十年间，舒曼在实际上只由他一人主办的莱比锡《新音乐报》上发表了一系列生动泼辣、尖锐犀利的音乐评论文章，任何评论文字都不能不是某种美学思想的体现，舒曼自然不能例外。他的音乐美学思想也正是在这十年间形成的。1854年舒曼将自己的文章汇编成论文集《论音乐与音乐家》出版。在这本论文集中涉及到的问题相当广泛。限于篇幅，本文只能围绕以下两个基本问题，对舒曼的音乐美学思想做一个简要的评述。

音乐美学中的情感论

西方音乐美学思想的发展过程中，在各个不同时期始终存在着一个带有根本性质的问题：音乐作为一种声音的艺术，它的内容究竟是什么？这归根结底涉及到对音乐同现实的关系这一问题的理解。

舒曼在这个问题上，用西方音乐美学史中常用的术语讲，是个情感论者。

在舒曼大量的音乐评论文章里贯穿着这样一个基本观念：音乐是情感的表现。“情感萦注到什么地方，什么地方就会涌出音乐。”[①]他称音乐是“心灵的流露”。这“心灵”，对于舒曼来说，首先就是人类的情

---

① 舒曼：《弗兰茨·舒柏特最后几首作品》（1838年），见《论音乐与音乐家》，音乐出版社1960年版21页。

感。音乐作品中包含的感情不仅仅是痛苦和欢乐这种一般的类型，而是丰富多样的、复杂的。音乐作品中“细致的感情色调”对于听者来说常常需要敏锐的感受能力才能充分地领会得到。而音乐的价值在很大程度上就在于它是否具有丰富的感情内容，“只能够发出空洞的音响，而没有适当手段来表达内心情绪的艺术，乃是渺小的艺术。”[①]这就是舒曼对音乐本质的理解。

把音乐看做是感情的表现，这个美学观念并不是在舒曼这个时期才提出来的，更不是舒曼个人独创的见解，这种观念在西方对音乐本质的认识史中早已存在，特别是在18世纪中叶德国音乐家们所主张的“激情说”中就已经阐述过了，问题在于如何认识舒曼在19世纪30～40年代主张的情感论所具有的特定的美学内容。

以舒曼为代表的情感论美学，可以说在很大程度上是浪漫主义思潮影响下的产物。文艺中的浪漫主义思潮早在18～19世纪之交就已经在德国的文学诗歌中出现了，不久在法国也发展起来。这个思潮，就其产生的社会原因、所代表的社会阶级倾向、以及它后来的发展趋势来看，是一个非常复杂的现象。它在不同的国家，它本身的不同的发展阶级，甚至在不同的创作集团或个人之间都是不统一的，常常存在着很大的差异。但是，浪漫主义的文艺作品也具有一些共同的特征，其中最重要的一点即是在文艺创作中把情感的表现提到首位，浪漫主义者们出于不同的立场和原因，对启蒙运动和法国大革命时期所崇尚的“理性”所持的态度不同于过去了。他们之中有的对它持否定态度，有的持怀疑态度，有的则产生了深刻的失望情绪。在这种情况下，他们常常在艺术中用感性同理性相对立，崇尚情感，把它强调到高于一切之上，在30～40年代的德国，文学诗歌中的这种浪漫主义潮流的高潮虽然已经过去了，但是它对音乐的

---

① 舒曼：《拉罗大师、弗洛列斯坦和埃塞比乌斯的笔记摘录》(1833—1834年)，见前书143页。

创作和美学观念仍然产生着强烈的影响，而舒曼的音乐美学思想正是在这个时期形成的。他同文学诗歌中的浪漫主义者一样，不仅崇尚情感，极端强调情感在音乐中的地位，甚至将它置于理性之上。他明确认定："理智有时会错误——情感却不会错误。"[①]可见舒曼的情感论中带有浪漫主义思潮的深刻烙印。

舒曼把音乐看做是情感的表现的同时，又非常强调其中的幻想因素。对于舒曼来说，音乐中表现的情感常常同幻想连结在一起，甚至有时感情本身就具有幻想的性质。他称自己是"一个耽于幻想的艺术家"。[②] 在这一点上也可以明显看出舒曼同浪漫主义美学原则的血缘关系。浪漫主义者们常常把现实同幻想对立起来，在艺术中为自己创造一个幻想的世界，以寄寓和抒发自己的感情。他们的幻想，或是回到遥远的过去，或是展向理想的未来。舒曼作为音乐中的浪漫人物，当他感到自己的精神在现实中受到束缚和压抑的时候，便自然地面向幻想的世界，从这里寻找精神上的寄托和感情上的慰藉。用他自己的话说，就是：在艺术的幻想中寻找现实的幻想的代替物。舒曼有过这样一句关于艺术中的幻想的话："但愿在法则的链条上，永远绕着幻想的银线"，[③]从这句话中可以看到舒曼是何等看重幻想在音乐中的地位。这种思想不仅体现在他的音乐评论文章中，而且也渗透在他的音乐创作中。他在30年代写成的一系列钢琴作品，诸如《狂欢节》、《大卫同盟盟员舞曲》、《克莱斯利安那》、《升f小调奏鸣曲》等，其中塑造的"大卫同盟"的主要成员弗洛列斯坦和埃塞比乌斯这两个形象就具有浓厚的幻想性质。舒曼承认，这个"大卫同盟"本身只是一个"存在于它的创始人脑海中的组织"，是

---

① 舒曼：《拉罗大师、弗洛列斯坦和埃塞比乌斯的笔记摘录》(1833—1834年)，见前书146页。

② 舒曼：《论音乐与音乐家》的序言。

③ 舒曼：《拉罗大师、弗洛列斯坦和埃塞比乌斯的笔记摘录》，见前书142页。

一个“精神上的浪漫主义集团”。特别是其中的埃塞比乌斯这个形象，他情感丰富，富于想像力，总是沉溺于幻想，成为舒曼的音乐中最富于浪漫主义气质的典型。可以说，他是舒曼的审美理想的一种形象化的艺术体现。

很明显，在舒曼所强调的感情表现及其所具有的幻想因素之中，包含着相当强烈的主观性。音乐这门艺术比起文学、美术、建筑来说，本来就具有比较强的主观性。舒曼的音乐创作实践中这种主观性就尤为突出。这不仅表现在他的音乐中特别注重个人内心生活和感情世界的发掘，而且更体现在题材本身常常同他个人的生活经历和感情体验有直接的关系。爱情往往在这种经历和体验中占有特殊的位置。舒曼在他们许多钢琴作品中，诸如《C大调幻想曲》、《克莱斯利安那》、《幻想曲集》，以及他的许多艺术歌曲，特别是声乐套曲《诗人之恋》中，留下了他同克拉拉热恋时所体验到的爱情中的渴望、憧憬、痛苦、欢乐等种种具有个人生活色彩的感情印迹。艺术中所表现的感情和幻想具有如此强烈的主观性，这也正是浪漫主义艺术的普遍特点。

为了避免对舒曼音乐美学思想发生片面的误解，这里应该指出的是，他虽然强调音乐是高度主观化了的内在感情的表现，但是他并不因此而排除音乐反映外在物质世界的可能性和必要性；相反，他认为必须承认外在物质世界，这世界是要常常闯入音乐家的心灵的。“器乐在描写内心思想和外界事物方面可以达到怎样的程度，对于这个复杂的问题，许多人的看法都过于保守了。当然，如果以为作曲家展开纸拿起笔，都是打算表现、叙述或描绘某个事物，那自然是错误的想法。不过也不能把外界事物的印象和影响作用估计得太低。”[1]这里，舒曼特别强调视觉感受在音乐形象塑造上所起的

---

① 舒曼：《赫·柏辽兹，“一位艺术家的生活插曲”，大型幻想交响曲》，见前书81页。

重要作用。而视觉感受的对象首先就是大自然。他写道："难道我们可以抹煞大自然的功绩，否认我们在乐曲中利用了美丽宏伟的自然景色吗？意大利、阿尔卑斯山、壮丽的海洋景象、春回人间、大地苏醒的宜人景色，这一切难道音乐没有向我们描述吗？甚至那些微不足道、没有普遍意义的现象，也会赋予音乐一种可变的、具体而形象化的性质，使我们不由不惊讶，音乐竟能反映这么多的事物。"[1]舒曼重视大自然在音乐艺术中的地位，这也是同一向在艺术中赞美自然界的浪漫主义美学原则一致的。当他在庸俗的德国现实中感到苦闷、烦恼和压抑时，大自然也成为使他的精神得到慰藉和平衡的理想场所了。《春天交响曲》可以说是他在这方面的一种艺术尝试。他的钢琴音乐中对大自然的生动表现和描绘更是屡见不鲜的。

综上所述，舒曼的情感论美学是德国浪漫主义思潮影响下的产物，它在很大程度上同这个思潮有血缘关系。然而，可贵的是舒曼的美学思想并没有完全被浪漫主义所束缚和被它所俘虏。舒曼不但在许多方面克服了浪漫主义的某些消极因素，而且还能有所突破，同新的文艺潮流相接近。这个新潮流就是 19 世纪 30 年代在德国出现的"青年德意志"。

在欧洲大陆经过了维也纳会议后的一段黑暗窒息的政治沉寂时期之后，民主革命的潮流又逐步掀起了。1830 年法国爆发了推翻封建波旁王朝的"七月革命"，这期间德国的民主运动也有所发展。到了 40 年代，在欧洲一场新的革命风暴正在酝酿。在这种新的形势下，初期具有明显消极倾向的浪漫主义受到了很大冲击。在 30 年代中期的法国，雨果为浪漫主义注入了新的血液，将它引向新的反封建潮流中去，与此同时，在那里已经出现了以斯丹达尔为代表的批判现实主义的新文学。在同一时期的德国，从浪漫主义营垒中站出

---

① 同上，82 页。

来了的海涅发表了批评德国浪漫主义的论文《论浪漫派》;以伯尔内等人为代表的“青年德意志”也发起了对德国浪漫主义的消极面的批判。这个新派别是在法国七月革命的直接影响下出现的。他们站在小资产阶级激进派的立场,主张文艺不能脱离生活和时代,强调文艺应该接触现实问题,批判落后事物。他们在自己的文学作品中对德国的封建专制制度进行了辛辣的讽刺和批判。“青年德意志”这股潮流对舒曼的美学思想产生了影响。1834 年,舒曼在自己主办的莱比锡《新音乐报》上发表了“青年德意志”的代表人物文巴尔格的论文《美学的出征》。“青年德意志”这个名称就是在这篇文章的题词中第一次提出来的。

舒曼接受“青年德意志”的影响不仅表现在他的音乐摒弃了德国浪漫主义那种对天主教的狂热、对中世纪的向往和美化、对黑暗、死亡的赞美等消极倾向,而且还表现在他虽然是个情感论者,但却很少将情感神秘化、绝对化,从不因强调情感表现而从理论上隔断音乐艺术同现实生活的联系。早期的德国浪漫派把音乐看做是“一个陌生的王国,一个与她周围的外在感情世界没有任何共同之处的世界”,[①]而舒曼却坚决反对将音乐同现实生活隔绝开来的论调。他尖锐地指出:“凡是谈音乐的纯粹性、音乐本身的绝对美这类废话,我都感到可笑。……最使我生气的乃是有些人的荒谬论调,说什么贝多芬在他的交响曲里永远萦注于崇高的情感、上帝、不朽以及九霄云外的虚无缥缈的世界,殊不知,这个伟人的天才就好像大树一样,它的枝叶繁茂的树顶固然直参云端,而它的根却是深深地扎于它所挚爱的土壤中。”[②]舒曼毫不怀疑:如果贝多芬与世隔绝,被禁闭在一座偏僻城镇十年,他是绝不可能写出他的《第九交响曲》来的。因此

---

① 霍夫曼:《克莱斯勒主义者》,见《E. T. A. 霍夫曼 15 卷集》莱比锡版第 1 卷 37 页。

② 舒曼:《热情洋溢的书简》(1835 年),见《论音乐与音乐家》,音乐出版社 1960 年版 176 页。

舒曼在他的《音乐家生活守则》中劝告作曲家们“要仔细观察生活”。[①] 在他看来，加强对生活的体验，甚至对理解音乐也是必不可少的：“要了解贝多芬，光在音乐上勤学苦练是不够的。在这方面生活经验大有关系，因为在我们生活的各个特定阶段，他总有某些作品比其他一些作品更使我们感动。”[②]应该说，舒曼的这些论断在阐述音乐同现实的关系这个美学中的实质性问题上，是很有价值的。舒曼在谈到自己的音乐创作时，有一段很有名的话：“世界上发生的一切：政治、文学、人类都使我感动；对于这一切我都按照我的方式进行思考，然后一切都通过音乐来发泄，去寻找一条出路。……时代的一切大事打动了我，然后我就不得不在音乐上把它表达出来。”[③]应该指出，在这“世界上发生的一切”当中，舒曼对政治这一内容在艺术创作中所占的地位有充分的估计。他深刻地指出：“我们或许可以把政治上的自由当做诗的乳娘。在一个存在着奴隶根性的头脑里，诗是没有什么方法可以发展起来的。”[④]恐怕也还是基于对艺术与政治的关系的上述理解，舒曼才会在1840年写出充满了对拿破仑的怀念的叙事歌曲《两个掷弹兵》，才会在1848年欧洲革命的高潮时写出洋溢着革命热情的男声合唱《黑·红·金》以及他自己承认是在“名副其实的心火熊熊中写成的”四首钢琴的《进行曲》。也正是基于这种理解，他才能于1836年写出那篇著名的评论肖邦音乐的文章。在这篇文章中，他异常敏锐地揭示出肖邦音乐中所包含的隐蔽的政治含义：“如果北方的强国（按：指奴役波兰的沙俄）的专制暴君知道，在肖邦的创作里，在他的马祖卡舞

---

① 舒曼：《音乐家生活守则》(1850年)，见前书223页。

② 舒曼：《弗兰茨·舒柏特最后几首作品》，见前书22页。

③ 舒曼致克拉拉的信(1838年4月13日，莱比锡)，见《音乐译文》1960年第3期13页。

④ 舒曼早年的日记，转引自皮许纳《舒曼和过渡时期》，见《音乐译文》第10辑37页。

曲的质朴的旋律里，隐藏着多么危险的敌人，他一定会禁止音乐。肖邦的乐曲乃是遮掩在鲜花中的大炮。”[①]对肖邦音乐的这种如此敏锐、深刻的认识出现在19世纪30年代的音乐评论中，这确实是令人惊异的。

音乐的价值标准、社会作用

什么样的音乐才是好的音乐？也即是说，音乐的价值标准是什么？它最终应该发挥什么样的社会作用？这是一个任何音乐美学学派都无法回避、必须予以答复的问题。

在舒曼看来，一部有价值的音乐作品必须是高尚的思想感情内容同独创的艺术形式的结合。问题在于我们如何理解舒曼的这个要求。

舒曼坚持认为：“音乐决不是供人娱乐，供人在茶余饭后遣愁解闷的东西。它必须是一种更高尚的东西。”[②]他在《音乐家生活守则》中告诫人们说：“你在判断一首乐曲时，应当辨别它究竟是艺术作品，还是只是供人茶余饭后消遣解闷的东西；对前一类乐曲要坚决维护，对后一类乐曲也别生气！”[③]那么，这“更高尚的东西”是什么？用舒曼的话来说，就是能“照明人类心灵的深处”的东西，能“提高德国人的思想”，能像贝多芬的音乐那样以“伟大的思想启导我们国家”的东西。[④] 这也正是舒曼对音乐的社会作用的理解和要求。这里舒曼谈得似乎有些抽象。按我们的理解，这无非是要求音乐应该具有真

---

① 舒曼：《肖邦的钢琴协奏曲》(1836年)，见《论音乐与音乐家》，音乐出版社1960年版42页。

② 舒曼：《1835年新年祝词》(1835年)，见前书164页。

③ 舒曼：《音乐家生活守则》(1850年)，见前书222页。

④ 舒曼：《“大卫同盟盟友”的铭言》、《1839年新年祝词》、《贝多芬纪念碑》(1830年)，见前书137、200、13页。

正能触动人们内心感情的、具有高度思想性的内容。那么，对艺术形式的要求是什么呢？舒曼认为形式本身是表现思想感情内容的手段，是“精神的容器”，他指出：“艺术家必须上升到卓越的精神高度，把掌握技术性普通知识不当作目的，而只是当作一种必须具有的手段。”[①]在这个问题上舒曼既反对“一味追求卓越技巧，只重外表、不重内容的反艺术倾向”，又反对他称之为艺术死敌的“平庸、千篇一律和粗制滥造”。无论是前者还是后者都是对艺术尊严的一种损害。

舒曼对音乐的这种美学要求是他的音乐批评活动的出发点和理论基础。他对30～40年代德国音乐创作和音乐生活中的庸俗倾向的批判，是他的评论文章中最富光彩、最有价值的一部分。他对30年代德国音乐的现状是不满的，认为是“遭透了”。他写道：“当时德国音乐界的情况，实在难以令人告慰。罗西尼还在把持乐坛，而在钢琴音乐的范围内，几乎只有海尔茨与休恩丹两人风靡一时。然而，贝多芬、威柏与舒柏特在世的情形还是记忆犹新。曾几何时，已面目全非。”[②]而一度曾经是欧洲音乐文化最昌盛的维也纳呢？舒曼这样描述它：“维也纳是贝多芬居住的城市，而世界上却没有一个地方比维也纳更少演奏贝多芬的作品，更少谈起他。在维也纳大家都害怕一切新的打破陈规的东西，那里的人们在音乐方面也害怕革命。”[③]舒曼用当代肖邦、柏辽兹、门德尔松的内容上严肃，形式上具有高度艺术性的音乐同海尔茨等人供客厅中绅士贵妇们消遣的音乐相对照。他用尖锐犀利的文字批评了那些时髦音乐作品在内容上的空洞浅薄和艺术上平庸造作。他在评论沙龙中风靡一时的钢琴变奏曲时指出：德佩的作品里“没有丝毫情感的波澜，没有一星的

---

① 舒曼：《肖邦的钢琴协奏曲》(1836年)，见前书42—43页。

② 舒曼：《论音乐与音乐家》的序言。

③ 舒曼：《柏辽兹》(1838年)，见前书85页。

灵魂的火光，有的只是车尔尼的空洞的回响”，克勒勃斯的音乐则是“毫无价值、拼凑成章的作品，偏偏还要虚张声势，故作艰深吓唬人”，舒曼用尖刻嘲讽的语言挖苦海尔茨，说“他使世界享受了千万个小时的愉快晚光。我们听到有好多妇女说，只要海尔茨愿意的话，她们的芳唇是专供他一人接吻的”；而卡尔·松克的音乐则是“写得过于华丽，带有一种时新、毫无意味的趣味——矫揉做作，一味想打动听众，徒然显得异常空洞、肤浅而轻浮。”[1]舒曼无情地把这些音乐家称之为自己精神贫乏并使别人也精神贫乏的伪君子；说他们只能用颜色斑驳的破布片把自己装点起来以掩盖自己的渺小。舒曼批判的锋芒是何等锐利！这位锐利的批判家在他自己的音乐创作中是以“弗洛列斯坦”的形象出现的。贯穿在他大量的钢琴音乐作品中的这个形象具有一种热情冲动、豪放不羁乃至愤世嫉俗的性格。在音乐界的庸夫俗子面前，他是个英雄式的人物。舒曼用独特新颖的、具有鲜明艺术个性的音乐语言赋予这个形象以照人的光彩，同海尔茨等人的空洞庸俗、肤浅造作的音乐形成对照。舒曼对意大利歌剧作曲家罗西尼的批评，今天看起来有失之偏颇的地方。但考虑到当时以罗西尼为代表的意大利歌剧风靡德国对德国民族音乐文化的发展造成的障碍，以及德国音乐界的庸人们对包括罗西尼在内的外国音乐的盲目崇拜，那么，舒曼的那些虽然有些过分的批评就不是无的放矢的了。

这里应该指出，舒曼对德国音乐生活中的庸俗倾向所进行的批判，具有深刻的社会历史背景。由于德国历史上长期的封建割据、经济落后、资本主义关系发展迟缓，造成了在德国社会中长期以来就滋长着一种因循守旧、安于现状、缺乏首创精神、盲目崇拜外国等的庸人习气。这种习气渗透到社会生活的各个领域，其中包括精神

---

① 舒曼：《钢琴变奏曲》(1836年)，见前书184、185、197页。

文化领域。这便促使德国历史上许多具有进步倾向的文学艺术家们常常对它进行不同程度的批判和斗争。舒曼在30～40年代对德国音乐生活、音乐创作中庸俗倾向的批判,正是历史上的批判在新的历史条件下在音乐领域中的继续和发展,同海涅、“青年德意志”在文学诗歌领域中进行的批判相呼应。舒曼甚至已经认识到,这种批判实际上是对1830年法国爆发的“七月革命”的一种响应。从这里我们可以看到舒曼的音乐批评活动中所包含的民主主义因素。这一事实清楚地表明:美学思想作为艺术批评的思想基础和前提,它的形式和发展总是同自己那个时代发展的潮流密切联系在一起的,舒曼也没有例外。

舒曼留给后世的这笔美学遗产,至今已经经历了将近一个半世纪的历史检验。诚然,他对音乐本质的理解中包含着许多主观的、唯心主义的因素,他的美学思想缺乏坚实的哲学,特别是认识论方面的基础。但是,他毕竟承认,音乐中所表现的内容(对于舒曼来说主要是人类感情)是一种不以音乐本身是否存在为转移的客观事物。音乐不过是这种事物的一种特殊形式的表现。从辩证唯物主义的反映论的立场来看,舒曼音乐美学思想的这个大前提是包含着明显的唯物主义因素的。正是在这个问题上,情感论美学后来受到了汉斯立克以来的自律论美学的指责和否定,这个音乐美学学派认为:音乐的内容就是音乐形式自身,不能在音乐中去寻找超乎音乐形式自身之外的什么内容。音乐美学中的自律论和他律论之间的争论一直延续到今天还在进行。这个分歧和争论包含着一系列比较复杂的学术性问题,论述这些问题已经超出本文范围之外了,需要另作专文加以探讨。

舒曼的音乐美学遗产不仅具有历史价值。一个半世纪以来,社会向前发展了,人们对音乐艺术的认识也在不断深化。但是舒曼对音乐艺术本质的理解中的合理内核,他对音乐的高度思想性和艺术

性的要求，他对音乐生活音乐创作中庸俗倾向的批判，这一切对于我们今天开展音乐美学的研究和评论仍然是具有现实的珍贵价值的。

（载《人民音乐》1980 年第 12 期）

肖邦音乐的民族内容

131年前，在巴黎，一个不满40岁的流亡异乡的波兰音乐家肖邦与世长辞了。弥留之际，他怀着对被奴役的祖国的无限思念和眷恋，要求他的同胞们在他死后将他的心脏运回波兰。在葬礼上，他的同胞们将他离开祖国19年来一直珍藏身边的那杯祖国的泥土撒在了他的墓地上。

人世沧桑，时过境迁，但肖邦的音乐却一直活在波兰人民的心中，并愈来愈为世界人民所理解和热爱；它不但没有随着时间的流逝而失去光泽，相反，却愈加显露出它强大的艺术生命力。包含在肖邦音乐中的那些用高度完美的艺术形式体现出来的深刻的民族内容，至今仍在激动着人们的心灵。鲁迅先生在论述波兰民族诗人密茨凯维支、克拉辛斯基和斯洛瓦茨基的文章中深刻地指出："诸凡诗中之声，清澈弘厉，万感悉至，直至波兰一角之天，悉满歌声，虽至今日，而影响于波兰人之心者，力犹无限。"[①]肖邦是这三位波兰民族诗人的同时代人和友人，他们用不同的艺术语言喊出了同一个声音，正如一位肖邦学家所指出的那样："在密茨凯维支、克拉辛斯基、斯洛瓦茨基的文章被禁止的地方，肖邦的音乐就提高嗓音，说出虽然隐秘、但具有说服力的语言。"

肖邦的音乐，作为时代和生活的反映，包含着丰富而复杂的多

① 鲁迅：《摩罗诗力说》，见《鲁迅全集》，人民文学出版社1956年版第1卷226页。

方面内容，但是，对祖国的热烈的爱，民族遭到危难后悲愤的亡国之痛，以及流亡异国后对故国的思念之情，像一根红线，贯穿在他一生的创作之中。本文只就肖邦音乐所包含的这种民族内容做一些初步的探讨，以期揭示肖邦音乐中最珍贵的精华，提高对肖邦音乐价值的认识，为进行全面评价提供一个必要的基础；同时也进一步促使我们去思考：我们究竟应该从这份珍贵的人类文化遗产中得到些什么启示？

早期创作中的民族意识

肖邦(1810—1849)从出生到1830年离开祖国，在波兰一共生活了20年。这段时期，正是波兰灾难深重的年代，同时也是民族觉醒的年代。

从1772年到1795年仅仅二十几年时间，波兰竟先后遭到俄国、普鲁士、奥地利等国三次野蛮的瓜分。1813年拿破仑帝国覆灭后，在反动的维也纳会议上，波兰又遭到了第四次瓜分，除少数地方由普鲁士、奥地利控制外，十分之九的波兰领土被俄国吞并。沙皇亲自兼任这个所谓“波兰王国”的国王，对波兰人民进行残酷的统治，沙俄不仅对波兰实行经济剥削、政治高压和警察迫害，而且摧残波兰的民族文化，企图消灭波兰人民的民族意识，在文化方面推行“俄罗斯化”。

沙俄等奴役者的统治引起波兰人民的强烈反抗，他们前仆后继，同敌人进行了殊死的斗争。1794年爆发了由爱国将领科希秋什科领导的反对沙俄统治的起义；1806年普占区波兰人民又发动了反对普鲁士统治的起义。这些斗争虽然都遭到失败，但是留下的可歌可泣的，悲壮的英雄事迹在波兰人民的心中刻下了不可磨灭的印记，鼓舞着他们继续斗争的勇气。肖邦的父亲，做为一个侨居波兰

的法国人，年轻时就曾参加过1794年反对沙俄的起义，并险些牺牲在战场上。到了19世纪20年代，由进步大学生、职员、青年军官等组成的秘密组织已经非常活跃，他们甚至同俄国的“十二月党人”建立了联系，他们的活动受到了新兴市民阶层的支持。

出身于华沙市民阶层的肖邦就是在这样一个社会政治环境中成长起来的。反对奴役压迫、争取独立自由的民族斗争无疑地对肖邦的思想产生了深刻影响，在这个年轻人的心中唤起了热烈的民族感情和爱国热忱。他非常崇敬领导1794年起义的科希秋什科，称他为“我们的英雄”；他怀着深沉的民族感情去参加波兰爱国者、思想家斯塔施茨的葬礼，跟随着两万人的队伍伴送遗体到墓地，并因能得到一小块盖压灵柩上的丧纱做纪念而感到无限的欣慰和骄傲。然而给予肖邦的创作以更直接影响的是当时波兰文化领域中的民族斗争，特别是20年代波兰文艺领域中蓬勃发展的浪漫主义思潮。

波兰文艺中的浪漫主义思潮，具有当时欧洲其他国家（如德、法）浪漫主义思潮的共同特征。例如强调个人主观情绪和幻想的表现，富于抒情色彩，喜爱对大自然景物的描绘，题材常常来自中世纪的民间传说，具有一定的民间色彩等等。但是波兰的浪漫主义文艺还具有自己独特的性质，那就是包含着强烈的爱国主义精神和民族意识。这是19世纪初波兰特定的社会历史条件所决定的。肖邦的师长和朋友中有许多浪漫主义者。波兰的浪漫主义者们主张：文艺应该是反映时代的镜子，诗人们应该从祖国的命运中去寻找题材，艺术中的崇高精神应该是对祖国的热爱和对民族英雄的崇敬和缅怀；艺术应该有鲜明的民族性，应该走自己的路；它应该是纯朴的；艺术中的幻想和感情不应该是脱离现实的想入非非，而应该同祖国和人民联系在一起。这种带有明显进步倾向的浪漫主义思潮的确立不是一帆风顺的，它是经过同对立的古典派的若干年的斗争之后，于1822年密兹凯维支的第一部浪漫主义诗集的出版才宣告了胜利

的。他的诗歌唤起了波兰人民强烈的民族意识和爱国热忱。

年轻的肖邦受到这种浪漫主义文艺深刻的熏陶。他不仅阅读密兹凯维支的诗歌，而且去华沙大学听著名的爱国者、浪漫主义文艺理论家布罗金斯基的讲学。这位学者强调艺术中的民族性高于一切，缺乏爱国主义感情的作品不能被认为是崇高的，这些思想在肖邦的心中留下了很深的影响。肖邦周围的人们对这位青年身上已经显露出的音乐才华寄予了很大期望，希望他能成为一个真正的民族音乐家。这种期望在肖邦的挚友、后来也流亡巴黎的诗人维特维茨基的一封信中表露得非常殷切："作为一个波兰民族的音乐家，你将替自己的天才开辟无限广阔的园地，获得非凡的声誉。只是你一定要注意民族性、民族性，再说一遍：民族性，……你应该是祖国的新颖的作曲家。也许起初人们不能理解你，可是你在一经选定了的范围内的坚忍不拔的精神和所做的事业，一定会保证你在后代中的声誉。"[①]这一切对青年肖邦的艺术观的形成、对他后来一生的创作都产生了深远的影响。他在青年时期就不仅努力去熟悉城市中市民的音乐，而且也有意识地接触农村中的民间音乐，并被它的纯朴的美所吸引。他常去渡假的马佐夫舍中心地带的民歌和舞曲使他着迷，肖邦正是从这些丰富的民间音乐宝藏中汲取了滋养。

1830 年以前肖邦在华沙时期的早期创作除少数作品外，在整个创作中并不占很重要的地位，因为这个时期的作品无论从内容的深度或艺术成熟程度来看，都无法同他后来的作品相比拟，然而，它却是肖邦一生创作道路的重要起点，其中已经闪耀着民族感情的光辉。

19 世纪波兰的现实在青年肖邦的思想深处所培养和焕发出来的民族意识，在早期创作中主要体现在：他把波兰民族民间音乐体

---

① 维特维茨基 1831 年 7 月 6 日致肖邦的信，见赛多夫编的《肖邦通信集》，波兰华沙国家出版社 1955 年版第 1 卷 179—180 页。

裁作为他音乐表达的重要手段，在这里倾注了他的民族情感。

肖邦的音乐创作是从波兰古老的民族音乐体裁波罗奈兹舞曲开始的。

波罗奈兹舞曲本来是一种为民间舞蹈波罗奈兹伴舞的带歌词的舞曲。16世纪后半叶，这种舞蹈被贵族阶级所接受，进入宫廷，其舞曲改变了原来的面貌，形成了后来的波罗奈兹舞曲的典型节奏，成为一种无歌词的纯粹器乐曲了。这种舞曲有威武、庄严的特色，18世纪时已流行于欧洲许多国家的贵族阶层中。但是，从19世纪初起随着波兰市民阶级的发展，特别是由于争取自由独立的民族运动的高潮、民族意识的增强，这种音乐体裁的阶级性质又开始发生变化，它渐渐进入市民社会，而且其题材内容开始同社会政治生活联系起来。爱国者们常常是用波罗奈兹舞曲来迎接即将到来的民族战斗，所谓“欢乐地跳着波罗奈兹走向死亡”的口号所反映的正是波兰人民豪迈、乐观、悲壮的民族斗争精神。1800年前后，许多带有明显政治色彩的爱国歌曲都采用了波罗奈兹舞曲的曲调，同时也出现了用这种体裁写成的许多富于民族意识的钢琴曲、提琴曲及管弦乐曲。这就是肖邦的波罗奈兹舞曲出现前的情况，了解这个背景，就不难理解肖邦早期波罗奈兹舞曲创作所具有的现实社会意义了。

肖邦早期波罗奈兹舞曲中有代表性的是带乐队伴奏的《华丽的大型波罗奈兹舞曲》(降E大调，作品22号)。如果说肖邦的早期波罗奈兹舞曲一般说来还缺乏刚毅豪迈的气质，带有当时流行于市民阶层中的某些感伤情调的话，那么这首降E大调的波罗奈兹舞曲则是不同寻常的。它的总的基调是乐观而豪迈的，音乐清新而富于光彩，开始显露出一种民族自豪感。铜管乐器单音的号角声和由弱到强的乐队全奏迅速地将气氛推向一个紧张的高点后，引出了全曲的主题；它的每一次出现，在低音部都伴随着清晰的波罗奈兹节奏型，

虽然主题旋律中有时使用了只在早期波罗奈兹中才使用的装饰性华彩，但其热情矫健的气质还是很鲜明的：



同主题的性质比起来，音乐的进一步展开则更富于力度，特别是在比较发展的尾声中显示出强劲的力量。这部作品虽然在相当大的程度上还存在着早期波罗奈兹舞曲中追求比较外在的华丽效果的弱点，民族自豪感的表现还缺乏分量，但它毕竟已经预示了肖邦未来的波罗奈兹舞曲的发展方向，为宏伟、豪迈、刚毅的波罗奈兹风格做了准备。从巴赫、亨德尔、莫扎特、贝多芬直到波兰的专业作曲家都写过不少波罗奈兹舞曲性质的音乐，但是在真正的民族气质和艺术技巧方面，肖邦的这首波罗奈兹舞曲却超出了他的先辈们的水平，将这种波兰民族音乐体裁第一次提高到了一个新的艺术高度。

肖邦创作中采用的另一种民族音乐体裁是玛祖卡舞曲。对波兰乡村的大自然的美的感受，对那里质朴的人民的喜怒哀乐在自己感情世界中所唤起的种种感触，对那里人民生活风俗的喜爱，这一切，肖邦都把它们表现在他最珍爱的这种音乐体裁中了。肖邦骄傲地称自己是“地道的玛祖尔人”，略带夸张地说：“我的钢琴只熟悉玛祖卡舞曲。”从 15 岁起，一直到他生命的最后时刻，可以说他从未离开过他最喜爱的玛祖卡舞曲的创作。他一生创作的 58 首玛祖卡舞曲，是他的创作园圃中的奇葩，散发着浓郁的民族艺术的芳香。

同波罗奈兹舞曲不同，肖邦的玛祖卡舞曲这种体裁直接来自民间。他早期创作的十几首玛祖卡舞曲的音乐风格就已经具有浓厚的民间气息。这既体现在独特的节奏构成上，也体现在旋律语言与和声语言上。肖邦在玛祖卡舞曲的创作中同波罗奈兹舞曲一样，从来不原样采用民间音乐素材，他总是把握住它们的精神实质，重新加工创造，既发展了民间音乐，同时又保存了它们的精髓。

节奏是玛祖卡舞曲的灵魂。肖邦牢牢地掌握了玛祖卡舞曲的节奏特征。请看他早期创作的《C 大调玛祖卡舞曲》（作品 68 号第 1 首），它的主题的节奏是多么新鲜生动：粗犷有力的前四小节里重音都落在最后一个弱拍上，而紧接着的轻快调皮的后几个小节中，重音又出乎意外地落到第二个弱拍上，乡村玛祖卡舞曲的活泼、泼辣的性格一瞬间便表露无遗。

肖邦的玛祖卡舞曲的旋律同民间旋律的关系是非常密切的。





除了在曲调进行、音程关系、终止型方面有显而易见的血缘关系之外，特别值得指出的是调式运用方面的共同点。在波兰民间旋律中，除一般常见的大小调式之外，利底亚、弗利几亚等中古调式也是常见的。肖邦在他的玛祖卡舞曲中便常常巧妙地运用这些中古调式，赋予音乐以民间音乐所特有的古朴、清新的气质。在这方面，《F大调玛祖卡舞曲》(作品68号第3首)就是一个典型的例子。这首舞曲的简短的中部就是建立在利底亚调式上的。在左手的主属持续音基础上，高音区旋律中出现了升高的四度音(还原E)，由于它在这个中古调式中具有关键的性质，它的出现，顿时赋予了这段音乐以焕然一新的色彩，纯朴而清新：



肖邦的玛祖卡舞曲中的和声语言常常也具有鲜明的民间色彩。波兰民间舞曲中的和声因素是很简单的，民间小乐队在即兴伴奏时

很少去强调和弦因素，而在旋律进行中所包含的这种因素也多为最简单的主属功能的交替。肖邦在他的玛祖卡舞曲中常常生动地模拟这种风格，用极其简单纯朴的和声语言来唤起人们对乡村情趣的联想。例如短小精练的《C大调玛祖卡舞曲》(作品7号第5首)中通篇都是这样处理的：在典型的乡村民间器乐曲调下面配置了主属功能交替的极为简单的和声，由于节奏的生动，使它并不显得单调。

然而肖邦并不满足于只用这样简单的和声语言来体现民间情趣，有时他采用复杂得多的和声手法来达到这个目的。《降B大调玛祖卡舞曲》(作品7号第1首)就是一个著名的例子。这首舞曲的再现部分前面八个小节的和声构思是独出心裁的：增六和弦持续了整个八小节，左手空五度的低音是在模拟波兰乡村常用的民间乐器"都达"(即风笛，在民间乐曲中它总是用持续不变的空五度和音为曲调伴奏)，而右手则模拟着音律不准的乡村小提琴手拉的曲调；增六和弦取得了意想不到的奇异效果，暗示着都达和小提琴的不大谐和的合奏情景：



肖邦在华沙时期创作的五部供钢琴和管弦乐队伴奏的音乐会乐曲中，除其中一部是用莫扎特歌剧《唐·璜》主题写的变奏曲外，其

余四部都同波兰的民族民间音乐直接有关。可见年轻的肖邦对发展民族的音乐文化怀有多么大的热情，他的民族意识在这里体现得多么自觉。这四首乐曲中除一首是前面提到的《华丽的大型波罗奈兹舞曲》外，一首是玛祖卡舞曲风格的回旋曲，一首是克拉科维亚克舞曲风格的回旋曲，最后一首《波兰主题幻想曲》则是分别用波兰市民歌曲、波兰音乐家库尔宾斯基的一个音乐主题和民间库亚维亚克舞曲作为素材写成的集腋曲。虽然这几部作品在艺术上还不十分成熟，有时音乐的发展同民间风格的音乐素材之间还存在着某些不够统一和协调，但是这些作品的波兰气质是十分鲜明的，有浓厚的乡土气息。对于一个还不到20岁的青年作曲家来说，这是难能可贵的，这些作品是在波兰民族觉醒的土壤上培育出来的艺术果实。

肖托早期最重要的两部作品是他1830年离开祖国前夕创作的两部钢琴协奏曲：《f小调协奏曲》(作品21号)和《e小调协奏曲》(作品11号)。同前面提到的那些作品相比，这两部协奏曲更富于浪漫主义气质。这突出地表现在：这两部作品中，作者个人的感情生活特别是爱情生活的体验(肖邦当时正同一位音乐学院女学生恋爱)、对生活幸福的热烈向往以及由此而产生的明朗欢快情绪贯穿全曲，中间也渗透着浪漫主义者们通常所具有的那种略带忧郁感伤的情调。然而，我们要特别指出的是这两部协奏曲的末乐章的民族民间色彩。《f小调协奏曲》末乐章的主题的玛祖卡舞曲风格是非常鲜明的，它质朴、优美，波兰乡村青年男女在玛祖卡乐声中翩翩起舞的情景生动地呈现在眼前：





《e小调协奏曲》末乐章的主题则是一支带有强烈的克拉科维亚克舞曲风格的旋律。带切分音的两拍子节奏，弱拍上的强音，富于力度的伴奏音型，使听者在想象中浮现出性格完全不同于《f小调协奏曲》末乐章的另一种民间舞蹈场面，它强劲而粗犷：



在欧洲音乐历史中，将具有如此强烈的民间色彩的音乐素材引进协奏曲这样大型的音乐体裁中来，肖邦的这两部协奏曲是一个大胆的

创举，它标志着被压迫民族的民族意识在欧洲传统的古典音乐体裁中的体现已经达到了一个新的高度。这样的作品在波兰听众中间引起强烈反响绝不是偶然的。1830 年 3 月《f 小调钢琴协奏曲》同《波兰主题幻想曲》、《克拉科维亚克舞曲风格回旋曲》在华沙演出时受到了热烈的赞扬，人们对肖邦音乐中的波兰民族气质感到吃惊和兴奋。著名音乐评论家莫赫那茨基在《波兰快报》的音乐评论中热情地写道："为了要像肖邦一样用洗练的演奏和天才的创作来把祖国歌曲的美丽的纯洁性综合起来，就必须具备相当的敏感，熟悉我国田野森林的反响，倾听波兰农民的歌曲。"[①]

1830 年 7 月法国爆发革命，愤怒的人民又一次高唱着《马赛曲》推翻了复辟的波旁王朝。消息传到波兰后引起了巨大反响，人民的情绪振奋，摆脱沙皇俄国统治的革命热情高涨，沙皇宣布命令，要波兰军队同沙俄军队一起开赴西欧，镇压那里刚刚爆发的革命运动。波兰的爱国者们不得不采取应变措施。局势急转直下，一场反对沙俄奴役压迫的民族起义在酝酿着，波兰大地上呈现出"山雨欲来风满楼"的紧张气氛。

早就准备着赴西欧深造的肖邦，隐约感到局势的严重，心情处于犹豫和矛盾之中，迟迟未能决定行期。他既向往着到一个新的世界去，为自己的艺术前途开辟道路，但又预感到离别祖国、背井离乡后的暗淡前景。9 月份他给挚友沃伊采霍夫斯基的信中坦露过他内心的矛盾的阴郁情绪："我仍在这里，我没有力量决定启程的日子；我觉得，似乎我走是使我永远忘掉家，似乎我走就是去死——可是死在不是我生活过的异乡是多么叫人寒心。假如在我临终的床边看到的不是亲人而是冷漠无情的医生或是仆人，那是多么可怕。"[②]1830 年 11 月初，在

---

① 转引自克列姆辽夫：《肖邦评传》65 页，音乐出版社 1955 年。

② 1830 年 9 月 4 日致沃伊采霍夫斯基的信，见《肖邦通信集》华沙 1955 年版第 1 卷 135 页。

一个天空弥漫云雾的阴沉的秋日。肖邦离开了他的祖国，踏上了去维也纳的行程。他的心情阴郁，正如他自己所说："乐谱打在包里，绣带藏在心房，心儿捏在手里，登上驿车……我好像石头一样冷冰冰地失去知觉。"[①]临行前告别的聚会上，朋友们怀着惜别的心情唱了肖邦的老师爱尔斯涅尔写的送别的歌曲："你虽然要离开我们的祖国，你的心却将留在我们中间……"人们送给远行者一个银质杯子，里面装满了波兰的泥土，嘱咐他无论飘泊到哪里都不能把祖国忘掉。正是这杯泥土，19年后撒在了这位客死异国的流亡者的墓地上。

在离开祖国前不久，肖邦为他的同胞们留下了一首用维特维茨基的诗谱写的满怀爱国激情的歌曲《战士》。从这首歌里，人们可以听到在一场民族斗争风暴即将来临前夕波兰一代人唱出的民族的声音：

风在呼啸，让敌人发抖吧，
我将投入浴血的战斗！
我将活着，健康地回来，
我的战马呀！同狂风在一起。
好！上路吧！
假如我死在疆场，
战马呀！你就自己回到这庭院来。

华沙起义时期创作的飞跃

肖邦离开波兰后不到一个月，气壮山河的华沙起义爆发了，当

---

① 1830年9月22日致沃伊采霍夫斯基的信，见《肖邦通信集》华沙1955年版143页。

时肖邦正侨居维也纳。

1830 年 11 月 29 日深夜，华沙步兵士官学校的一批主要是小贵族出身的士官生首先发动武装暴动，接着华沙的工人、手工业者、学生们高唱爱国歌曲《波兰还没有灭亡》汇入了起义队伍的洪流。他们袭击了军火库，武装起来的群众迅速攻占了华沙市的各重要据点。在波兰人民的强大革命浪潮冲击下，沙俄驻华沙的总督狼狈逃窜。凌晨华沙解放，起义成功了。

得知华沙起义的消息后，肖邦的心情是相当复杂的。这个事件激起了他的爱国热忱，使他精神振奋、热血沸腾，但同时又因自己未能亲自参加这场民族战斗而情绪沮丧。祖国的人民在斗争、在流血，而自己却飘泊在异国。维也纳是神圣同盟国家的首府，政治空气反动，敌视波兰民族的斗争；歌舞升平的上层社会生活同战斗的波兰相比完全是另外一个世界。这种环境更使肖邦陷入焦急、忧虑、思念的苦闷之中。请看他于 1830 年底发自维也纳的一封信中的自白："……假如我能够的话，我要把那莽撞的、疯狂的、狂暴的感情提示给我的声音全部激发起来，好把扬（按：指波兰统帅扬·索别斯基，1683 年在维也纳附近击溃土耳其人获得辉煌胜利）的军队所唱的那些歌曲的情绪表达出来（那怕是部分地也好），这些歌曲缭绕的余音至今还沿着多瑙河飘荡。……我的上帝啊！不论是她（按：指当时他正爱恋的格拉德科夫斯卡），还是姐妹们都还能用药棉线团来有所贡献，而我……假如不是因为父亲本来已经是很痛苦的话，我立刻就回去了。我诅咒我离家的时刻……"①

起义成功后不久，从惊恐中开始喘过气来的沙俄政府，以 12 万大军开赴波兰，镇压波兰人民的起义。1831 年初，以农民为主体的起义军同俄军展开浴血奋战，保卫着祖国的每一寸土地。肖邦渴望能同祖

---

① 1830 年 12 月 26 日自维也纳寄给玛图申斯基的信，见《肖邦通信集》华沙 1955 年版第 1 卷 162 页。

国人民一起参加战斗。他为朋友们能奔赴战场而骄傲，为自己在异国碌碌无为而焦急，他在给好友玛图申斯基的信中说："你去作战，当上一名团长回来吧……为什么我不能和你们在一起，为什么我不能当一名鼓手!!!"①华沙起义爆发后不久，据说肖邦曾一度准备启程返回华沙，但最后未能如愿。人们劝他打消回国的念头，但他却意识到自己作为一个波兰人的责任，他说："自从我知道11月29日事变的消息，一直到现在，除了无济于事的担忧和思念外，我什么都感觉不到了。马尔法蒂努力使我相信任何一个艺术家都是世界主义者，结果他是白费心机。即使一切真的如他所说，那么，作为一个艺术家我虽然还在摇篮里，而作为一个波兰人，我却已经度过了二十多个年头了。"②在这种情况下，维也纳歌舞升平的生活更使他不能忍受，他只能一个人独自在音乐中倾诉自己的烦闷和苦恼："多到淹没我头颈的这一切宴会、晚会、音乐会、舞会都使我厌烦，我周围是这样地悲哀、郁闷、凄惨。我喜欢这一切，可是不是在这样残酷的情况下，我不能随自己的心愿做什么，而必须强打精神，卷起头发，穿上靴袜，在客厅里装出安详的样子，可是回到寓所后在钢琴上发泄一阵脾气。"③

《b小调谐谑曲》(作品20号)是肖邦侨居维也纳时期创作的最重要的作品。他把对祖国事态发展的焦虑、对周围生活中的郁闷、对祖国、亲人的思念等这一切都倾注到这部作品中了。强力的、不稳定的II级七和弦的突然闯入，使乐曲从第一个和弦起便充满了紧张、严峻的气氛。音乐迅速转入疾速奔驰的、动荡不安的主题，它几次被打断之后，仍以势不可挡的气势向前冲击。阴郁、愤懑、激昂的

---

① 1831年1月1日自维也纳寄给玛图申斯基的信，见《肖邦通信集》华沙1955年版第1卷168页。

② 1831年1月29日自维也纳寄给老师爱尔斯涅尔的信，见《肖邦通信集》华沙1955年版第1卷170页。

③ 1830年12月26日自维也纳寄给玛图申斯基的信，见《肖邦通信集》华沙1955年版第1卷168页。

情绪贯穿了乐曲的整个第一部分。

音乐转入谐谑曲的中间部分之后，出现了全然不同的另一种感情和幻想的境界。肖邦整个的心灵都回到了故国和家乡。他陷入了令人神往的遐想之中：遥远祖国使他感到亲切的事物、往日的幸福和安宁、亲人们亲切的面影，这一切如今都浮现在他眼前。肖邦破例地直接采用了一首波兰民歌作为音乐素材。这旋律是他童年时便深深喜爱的、古老的圣诞歌曲《睡吧，婴孩耶稣》：

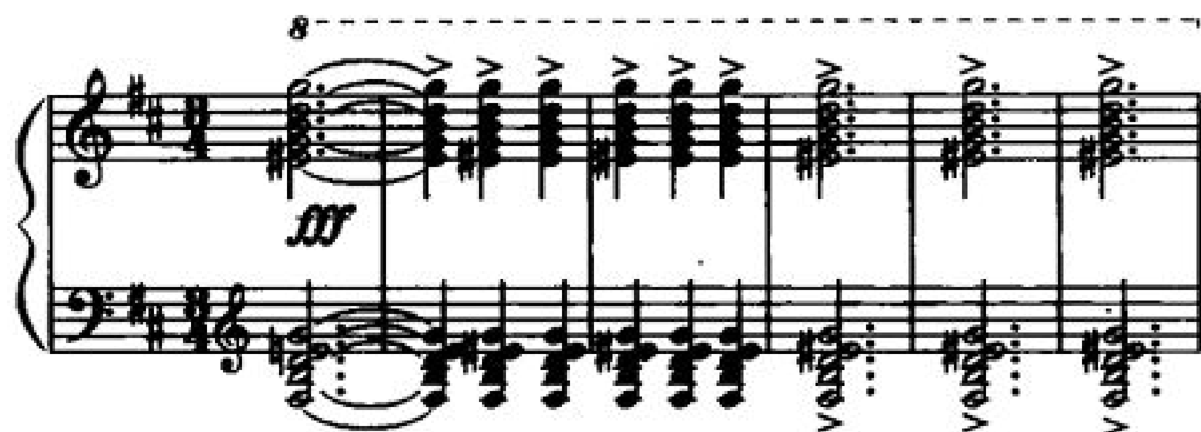


将旋律隐藏在中声区的别致的钢琴织体，细腻而又朴素的和声衬托，民歌曲调的宽阔的展开，这一切使这中间部分的音乐显得异常宁静、深沉。作者似乎忘记了周围的一切，完全沉溺在对祖国家乡的往日的回忆中了：



乐曲开始时出现的那个强烈的不协和和弦突然打断了平静的

遐想，无情地将人们带回到严峻的现实中来。音乐又转入暴风雨般的动荡之中，最后一直发展到尾声中的悲愤交加的热潮；标记着*fff*的密集的重属九和弦连续猛烈敲击了九次，将乐曲推向最后的戏剧性高潮的顶点：



正当肖邦在这首《b 小调谐谑曲》中倾诉着他的民族感情和爱国热忱时，他的祖国的局势在急剧恶化。由于缺乏明确的纲领和坚强的领导力量，起义后政权落到了大贵族阶级手中。他们窃取了政权之后，害怕革命力量，暗中同俄国勾结。他们不但不满足农民的解放要求，反而镇压农民。失望的农民开始纷纷离开起义队伍，导致战役的失利。1831 年 9 月初，俄军在凶残的刽子手帕斯凯维奇指挥下反扑过来，对华沙发动总攻。波兰起义军奋起保卫华沙，但由于敌我力量对比悬殊，华沙终于在 9 月 8 日失守。轰轰烈烈的华沙起义在坚持了近十个月的时间后终于悲惨地失败了。沙俄征服者对华沙人民进行了血腥的、残酷的报复。

当时肖邦正在赴西欧途中的斯图加特城逗留。恶耗传来，他的精神遭到沉重打击。对祖国又一次沦亡的悲痛，对敌人的恨，对亲人们的苦难的忧虑，这一切几乎使他的精神脱离常态，达到了绝望的边缘。在得知华沙失陷的消息后，于斯图加特写的一篇日记真实地记录了他的感情受到了多么巨大的创伤，至今读起来令人震惊："啊！上帝，你还在么？你存在，却不给他们以报应！莫斯科的罪行你认为还不够么？或者，或者你自己就是一个莫斯科鬼子！我可怜的父亲！我高尚的父亲，可能他在挨饿，他也没有钱给母亲买面包！

姐妹们也许在遭受放肆的莫斯科败类的狂暴蹂躏！帕斯凯维奇（按：俄国将军，镇压华沙起义的刽子手），这条莫基列夫的狗，占领了欧洲那些头等君主国的驻地?！莫斯科鬼子难道将成为世界的统治者么？……他们放火焚烧城市!！为什么我连一个莫斯科鬼子都不能杀啊！……我在这里赤手空拳，丝毫不能出力，只是唉声叹气，在钢琴上吐露我的痛苦。我绝望了，以后会怎样呢？上帝啊，上帝，让大地裂开，吞下这一世纪的人吧！”①

正是在这种感情支配下，肖邦创作了著名的《c小调练习曲》（作品10号第12首）和《d小调前奏曲》（作品28号第24首）。

《c小调练习曲》（后人也称《革命练习曲》）以高度洗练的音乐语言，倾吐了得知祖国沦亡后的不可抑制的激愤和悲痛欲绝之情。肖邦采用了他在练习曲这种体裁中通常惯用的单一形象的原则，使这种情绪贯穿全曲，一气呵成。音乐从突然闯入的不协和的属九和弦开始，飞快的十六分音符好似汹涌澎湃的波涛，一刻不停地在冲击；高音区的旋律时而慷慨激昂时而沉痛悲哀；和声的发展转瞬间把音乐引向紧张、高涨，转瞬间又趋向松弛，形成一股壮阔的感情巨流，波澜起伏，扣人心弦。这首作品的高度艺术价值在于：肖邦将如此奔放不羁的感情冲动纳入到一个极为严整洗练的艺术形式里，既有乐思敏捷的即兴性质，又有艺术上精雕细琢之美。罗曼罗兰将贝多芬的《热情奏鸣曲》比之为在花岗岩砌成的精致河道中奔腾的火焰的巨流。这个比喻，肖邦的这首练习曲也当是受之无愧的。

据肖邦学家考证，另一首《c小调练习曲》（作品25号第12首）也是同时期产生的作品。这首练习曲虽然没有《革命练习曲》中那种势不可挡的锐气，表达方式显得单调一些，但其中蕴藏着的悲哀、严峻的内在感情力量却并不比《革命练习曲》逊色。

---

① 1831年9月8日后写于斯图加特的日记，见《肖邦通信集》华沙1955年版第1卷185页。

几乎同《革命练习曲》同时产生的《d小调前奏曲》(作品28号第24首)是堪同《革命练习曲》媲美的杰作。它是一首气势磅礴，充满戏剧性力量的音诗。作者同样采用单一形象的结构原则。从容不迫的单音旋律主题在低音区轰鸣般音响自始至终的衬托下悲愤有力；在音乐展开的过程中这主题的力度不断增强，气势愈来愈宏大。在全曲的高潮中，这主题得到极其宽阔的发展，大幅度直泻而下的旋律，悲壮而且严峻：



尾声为全曲增加了凛然、严酷的感情色彩。强有力的主和弦琶音从高音谱表的上加第六线上掠过整个键盘，闪电般地一直划到低音谱表的下加第五线上，用三个阴森、严峻的强音在键盘的最低音

区的轰鸣结束了全曲：



这时期创作的另一首前奏曲是《a 小调前奏曲》(作品 28 号第 2 首)。它的构思奇特，全曲只有短短的二十二个小节。呻吟般的旋律断断续续，调性模糊，奇异的和声更渲染了惨淡、灰暗的阴沉气氛。精神遭到巨大打击的肖邦看不到祖国未来的前途，因此在激昂、愤慨的同时，也充满了迷惘、茫然的情绪。这首前奏曲正是这种思想情绪的真实写照。

火热的民族解放斗争抚育了一代艺术家的成长。肖邦虽然未能亲身参加这次民族斗争，但他还是从中得到了滋养。特别是华沙起义的悲惨失败，使他的思想向成熟跨进了一大步，使他的民族意识和民族感情发展到了一个新的阶段。这引起了他在创作上的重要转变。上述几部作品的出现证明了：在他早期作品中所看不到的那种强烈深刻的民族感情已经渗透到他的音乐中来。肖邦的创作正是在这个时期发生了一次质的飞跃。

华沙沦陷后摆在肖邦面前有两条路供他选择。他没有参加华沙起义，如果按父亲的要求，将俄国护照延期，保留俄国"国籍"回到

华沙去是并不困难的，但是他没有选择这条路。他毅然决定放弃俄国“国籍”，成为一个流亡者。“在斯图加特我知道了华沙沦陷的消息。只在那里我才最终决定身赴这另一个世界。”[①]这“另一个世界”就是不久前刚刚经历了“七月革命”风暴的巴黎。

追怀绝泽，念祖国之忧患

华沙失陷后的第三天，肖邦来到了巴黎。在这里，他度过了后半生19年侨居异国的生活。

肖邦来到巴黎时，“七月革命”刚刚胜利一年，大资产阶级窃取了人民反封建斗争的胜利果实，建立了资产阶级君主制的七月王朝的统治；而肖邦去世的前一年，法国爆发了1848年革命，推翻了七月王朝。

肖邦所经历的这段历史时期，正是法国社会阶级斗争十分尖锐的时期。以菲利浦为代表的一小撮大金融资产阶级窃取政权后，撕去了“自由、平等、博爱”口号的面纱，对人民进行残酷的经济剥削和政治压迫。工人阶级的处境更加恶劣，小资产阶级和广大农民日益贫困破产，被排除在政权之外的工业资产阶级的利益也受到限制和损害。因此，七月王朝建立后不久，便遭到上述社会各阶级的反对。到处是“要工作，要面包”、“打倒路易·菲利浦！”、“共和国万岁”的口号，《马赛曲》的歌声又重新响彻在巴黎上空。群众暴动、罢工运动不断发生，以里昂工人起义为标志的一支新生的社会力量——工人阶级已经开始登上阶级斗争的历史舞台。肖邦看到了社会上存在着明显的阶级对立。他不满七月王朝的统治，对被压迫阶级怀着同情。1831年他在一封寄回波兰的信中

① 1831年12月12日自巴黎寄给沃伊采霍夫斯基的信，见《肖邦通信集》华沙1955年版第1卷199页。

说："现在这里很贫困，流通资金很少，经常碰到许多表情深刻的、衣服褴褛的人，你常能听到人们用威胁的口吻谈论混蛋菲利浦，这个菲利浦由他的内阁勉强支撑着。下层阶级已经愤怒了，每分钟都在考虑改变自己的贫困状态，然而不幸的是政府对于这些事情表现出特别有警惕性，只要在街上有很小一群贫民集合，就用马队宪兵把他们驱散。"[①]

七月王朝建立后的巴黎是资本主义关系非常发展的、由金钱统治的荒淫、堕落的世界，艺术已经沦为商品。刚到巴黎的肖邦对这个社会有相当敏锐的观察："这里有最辉煌的奢侈，有最下等的卑污，有最伟大的慈悲，有最大的罪恶，每走一步都可以看到关于花柳病的广告，喊声、叫嚣、隆隆声和污秽多到不可想象的程度，"[②]"我不知道是否还有别的地方比巴黎的钢琴家更多，不知道是否还有某些其他地方比这里有更多的驴子和技巧家。"[③]用当时流亡在巴黎的德国进步诗人海涅的话来说，钢琴演奏是巴黎上流社会的一种"可怕的艺术享乐"，是一种商品竞争。肖邦为了给自己开辟钢琴家的道路，并在巴黎立住脚跟，就必须使自己得到上流社会的承认和赏识。于是他进入了上层社会的音乐沙龙，虽然他深深感受到那里的人们精神上是何等空虚和庸俗："我已经进入最上层的社会，与大使、公爵、部长交往。我自己也不知道，这是通过怎样的一种奇迹达到的，因为我并没有往里钻。然而，现在此事对我非常要重，因为据说高尚的趣味是从这里出发的。假如有人在英国或奥地利大使馆听到过你，你马上就有更大的才能，假如沃德

---

① 1831年12月25日致沃伊采霍夫斯基的信，见《肖邦通信集》华沙1955年版第1卷207页。

② 1831年11月18日致库美尔斯基的信，见《肖邦通信集》华沙1955年版第1卷187页。

③ 1831年12月12日致沃伊采霍夫斯基的信，见《肖邦通信集》华沙1955年版第1卷199页。

蒙公爵夫人庇护你，你马上就演奏得更好……假如我愚蠢些的话，会认为自己已经达到了功名的顶峰了。”①

对于肖邦来说，在上流社会的豪华客厅生活之外，还有另一个截然不同的世界，那就是一个远离祖国和亲人、飘泊异乡的流亡者的孤独痛苦的精神世界。肖邦时刻也不能忘怀祖国的苦难和自己实际上是一个有家而不能归的流亡者。他来巴黎后不久，在一封向国家艺术部长请求为举行音乐会而借用音乐学院大厅的信中所使用的头衔是“一个不能忍受祖国的悲惨命运而来到巴黎将近一年的波兰人”。他怀念祖国的亲人和朋友，渴望同他们相见，共叙旧情。在写给一个童年时期的友人的信中这种心情表露得多么热切真挚：“我多么希望你也在这里啊！你无法相信，我是多么愁闷，因为我没有人可以向他吐露积愫。你知道，我多么容易结识人，多么喜欢和人们高谈阔论，这里熟人很多，可是没有人肯和我一起叹息……从表面上看，我是愉快的，尤其在我们的人中间（我称波兰人为“我们的人”），可是内心却有什么东西在折磨我……有时一种十分清晰的回忆使我苦恼”。② 肖邦像亲人一样热情地接待从波兰流亡来的素不相识的同胞，领他们参观巴黎，替他们还债。他为能用波兰语同自己的同胞讲话而感到无比快乐，他常常为能在异国的生活中保持着祖国的风俗而骄傲。作为一个爱国者，肖邦是爱憎分明的。他因一个生活在法国的波兰音乐家拒绝无偿地为波兰流亡者募捐的音乐会上演出而愤慨，责骂他是“畜生”。

为流亡巴黎的波兰同胞们演奏，还是肖邦最快慰的事。来参加这种规模不大的音乐沙龙的人，不仅有他的波兰同胞，也有像流

---

① 1833 年 1 月中旬致泽瓦诺夫斯基的信，见《肖邦通信集》华沙 1955 年版第 1 卷 223 页。

② 1831 年 12 月 25 日致沃伊采霍夫斯基的信，见《肖邦通信集》华沙 1955 年版第 1 卷 210 页。

亡法国的海涅这样的德国诗人。像画家戴拉克鲁阿、文学家乔治桑(她后来曾与肖邦同居)、音乐家李斯特等人都是肖邦家中的常客。特别值得提到的是肖邦同波兰民族诗人密兹凯维支的友谊。肖邦喜爱诗人充满民族精神的诗歌,并为他的浪漫主义诗歌谱曲。他敬仰诗人的为人,称他为"再经历几次流亡侨居的生活也不会丧失理智和力量"的人。肖邦从不谢绝为密兹凯维支弹琴,他把自己的音乐能使诗人感动得流泪看成是对一个民族音乐家最高的奖赏,而诗人则非常喜爱肖邦的音乐,他有时几小时一言不发,默默地听肖邦演奏,为音乐中表露的深刻的民族感情所深深激动。

与上述情形相反,肖邦却不能被巴黎上层社会的绅士仕女们所理解。对于他们来说,肖邦的音乐不过是他们自命高雅的上流社会生活的点缀品,是满足他们虚荣心的工具。对此,肖邦的朋友、音乐家李斯特在回忆肖邦的文章中有一段颇为深刻的论述:"肖邦显然内心不无苦恼地多次问过自己:特殊的沙龙社会以它稀疏的掌声究竟能代替多少他身不由己而脱离的群众。谁如果善于观察他的面色,就可以揣摩出肖邦是有多少次看出,在这些发光可鉴的漂亮绅士和袒肩露背、香气四溢的女士们中间,没有人能够了解他。他更不相信,那些少数了解他的人能够了解得透彻。"[①]肖邦的这种处境无疑更加深了他内心的孤独和苦闷,他被人称为是一个"孤僻得极其彻底的人"。

上述这一切都说明,流亡巴黎后的肖邦随着社会生活环境的变化,随着对生活的体验和感受愈来愈深,他的思想情绪也就愈加复杂了。与此同时,他的创作同华沙起义前后时期的创作相比,其内容也变得更为复杂和丰富,艺术上也更加成熟了。但是通观其重要作品后不难看出,贯穿其整个创作的核心性的东西,却始终是

---

① 《李斯特论肖邦》,人民音乐出版社 1965 年版 87 页。

对祖国沦亡的沉痛和悲哀、对民族前途的忧虑、对异族奴役的愤怒和抗议，以及对故乡、亲人们的无限思念。这一内容又同他在巴黎上流社会感受到的苦闷、孤独以及不幸的爱情生活中的感情波折复杂地交织在一起。“追怀绝泽，念祖国之忧患”，[①]鲁迅先生对密兹凯维支等人的民族诗篇的内容精髓的深刻概括，应该说对肖邦的音乐也是适用的。

1832年至1845年这13年间是肖邦的创作力最旺盛并达到高度成熟的时期。深刻丰富的民族内容，富于独创性的艺术形式和娴熟的音乐风格，使他的艺术在这个时期达到了炉火纯青的地步。他的创作涉及钢琴音乐的各种体裁，从练习曲、前奏曲、玛祖卡舞曲、波罗奈兹舞曲、夜曲、圆舞曲、即兴曲，直到结构更为复杂的叙事曲、谐谑曲、奏鸣曲。在各个体裁领域中肖邦都获得了丰硕的艺术成果。

肖邦的绝大部分练习曲都是在1832年至1837年间创作的，其中《E大调练习曲》（作品10号第3首）、《b小调练习曲》（作品25号第10首）和《b小调练习曲》（作品25号第11首）是最突出的。

《E大调练习曲》（作品10号第3首）是一首感情温存深沉的哀歌。在仅有的四首具有浓厚的抒情气质、以徐缓的歌唱性旋律作为核心的练习曲中，这是其中最动人的一首。肖邦自己承认在这首作品中他倾注了对祖国的无限爱恋的感情。在柔和、温存的音乐主题里，作者似乎沉浸在对故国往昔生活的幸福亲切的回忆中了。作者自己说，比这首练习曲的主题更美的旋律，他大概是再也写不出来了：

① 鲁迅：《摩罗诗力说》，见《鲁迅全集》人民文学出版社1956年版第1卷230页。



这充满温情的深沉的音乐，在乐曲的中间部分过渡到一种压抑、郁闷的气氛中去。肖邦喜爱并引用过的一段但丁的诗句似乎说明了这部作品中感情发展的逻辑："世界上再没有比在不幸中想到幸福的时候更痛苦的了。"

《b 小调练习曲》(作品 25 号第 10 首)是一首充满了阴郁、激愤情绪的作品。这种情绪是通过疾速的双手八度不停顿的冲击、出乎意料的力度变化、以及充满紧张情绪的小调半音进行的旋律表现出来的。当音乐愈来愈紧张地发展到顶点时，以强大的力度突然停顿；在令人窒息的延长的休止符后，转入了宁静、沉思的中间部分。音乐中渗透着一种清澈的悲凉气氛，前后形成了鲜明的对照，这就更加反衬出原来主题再现时的紧张、抑郁色彩。在适宜于主要表现单一形象的练习曲体裁中，采用如此强烈的双主题对比的原则以造成尖锐的戏剧性冲突，即使在肖邦的练习曲中也是不多见的：

Allegro con fuoco

cresc.

Lento

《a 小调练习曲》(作品 25 号第 11 首)的特色是感情严峻、气势磅礴。愤懑的感情波澜犹如排山倒海,不可抑制。全曲波澜壮阔的音乐是由这样一个简单的音乐动机发展而来的:

Lento

这个音乐动机好像是一种号角声，在乐曲开始以单音形式出现后又一次反复的时候，声音变得微弱，犹如山谷中的回声。但骤然间，狂暴的音流好似从天而降，猛烈地倾泻下来，造成一种势不可挡的磅礴气势：

Allegro con brio

f *Risoluto*

sf

dim

这个音流在不同的调性上顽强地反复出现，淋漓尽致地展开，一直把音乐推向戏剧性的高潮，以*fff*的力度用密集和弦织体斩钉截铁地最后一次奏出主题。这时音乐已由愤懑发展为呐喊和抗议。乐曲在这悲壮的高潮中结束时，具有震撼人心的力量。

肖邦的三首奏鸣曲中，在内容的深刻性和艺术的独创性方面最突出的是1839年创作的《降b小调奏鸣曲》(作品35号)，同时它也应该归入肖邦全部创作中最优秀作品的行列之中。

从这部套曲的整体构思看，它的内容显然同波兰的民族悲剧有关，而第三乐章《葬礼进行曲》起了画龙点睛的作用。前两个乐章有一个共同点，即它们各自的内部都充满着矛盾冲突。在第一乐章中这种矛盾冲突体现在主部和副部的强烈对比及其充满戏剧性的发展当中。乐曲从一个强有力的不协和和弦构成的引子开始，暗示了整个乐曲的动荡的悲剧的性质：



随后，主部主题的急促、紧张而富于动力性展开的旋律表达出情绪的极度不安和焦虑；而副部主题宽阔、舒展、富于歌唱性的曲调则向人们展示出憧憬光明的、真挚热情的灵魂。这强烈对比的音乐在展开部矛盾冲突的发展中迅速走向高潮。主题增强了力度，扩大了音区和幅度，在不同的调性上响彻着，焦虑不安的情绪转化为不可抑制的愤慨，人们在这里仿佛听到了一个不堪祖国遭受奴役的爱国者的抗议和呐喊：



展开部中主部主题淋漓尽致的发展，使再现部无需再按常规再现主部主题，而是一气呵成地直接转入副部主题的再现，简捷有力，气势连贯，一直将音乐推向悲壮的尾声。

在第二乐章中矛盾冲突的体现方式同第一乐章有所不同。这里主要不是通过音乐主题的广阔展开来揭示矛盾冲突，而是用谐谑曲所特有的音乐段落间在情绪、意境上的并置和对照来展示作者复杂矛盾的心绪。在充满了烦闷、焦燥和不安情绪的前后两部分的中间，插入了一个宁静、沉思的中部。作者似乎在痛苦中为自己寻找一个使精神得到暂时慰藉的场所，使自己陶醉在一个幻想境界中，以求得对苦闷的某种解脱。但是，这幻想毕竟是短暂的，它的温存和恬静更加反衬出现实的冷漠和严峻。

值到我们注意的是，这前两个乐章中所揭示的思想感情中的矛盾，在整个套曲的最后并没有得到解决。末乐章通篇是单一的节奏音型，几乎从头到尾的八度平行造成单调的音响，既无主题形象的

对比，也无力度变化。作曲家通过这种奇特的音乐语汇创造了一个迷离、恍惚、飘忽不定的感情意境。他似乎有意使末乐章同前几个乐章在篇幅比例上失调，造成套曲内部平衡的破坏，使整个奏鸣曲在结构严谨的前三个乐章之后，出乎意料地匆匆结束。对于像肖邦这样一位对传统作曲法则有精深了解的作曲家来说，上述这种在欧洲奏鸣曲文献中极为罕见的现象显然不是艺术处理的失当造成的，恐怕只能从整个套曲的内容构思来解释。肖邦无法像贝多芬那样常常把整个套曲的音乐发展引向宏伟壮丽的结局，因为他在现实生活中预见不到那样的前景，祖国民族的前途究竟如何，他感到茫然。

使这部奏鸣曲特别闪耀着民族感情的光辉的，是它的第三乐章《葬礼进行曲》。成千上万的波兰爱国者为祖国的独立和自由英勇地倒下去了，1831 年华沙起义失败后，大批的爱国者被处死和流放。这情景经常萦绕在肖邦的脑海中，激发着他的创作冲动。早在这部奏鸣曲套曲完成的几年前，肖邦便创作了这首《葬礼进行曲》，如今他遵照贝多芬的传统，把它放到大型套曲中来，使这部奏鸣曲的内容构思更为明晰，更易为人们所理解。进行曲的首尾两部分中，在低音区丧钟般沉重的和弦进行衬托下，一支悲哀的旋律慢慢展开，间或有号角声的哀鸣。音乐在人们面前似乎展现了这样一种情景：络绎不绝的人群汇集到送葬的行列中来，拖着沉重的步伐缓缓行进，大地笼罩在肃穆悲哀的气氛中。进行曲的中间部分是一首感人肺腑的哀歌。作曲家的思绪似乎伸展到他遥远的祖国，凄凉悲哀的旋律含蓄而又深沉：





这首《葬礼进行曲》在当时流亡异乡的波兰同胞们的心灵中所唤起的民族感情是不难想象的。肖邦在这首作品中倾注了多少对祖国民族的深挚情感，祖国的沦亡、同胞的死难在他的心灵上造成多么深的创伤，这可以从他的朋友列古维的一段生动的回忆中看到："肖邦坐到钢琴前，平常总是弹到精疲力竭为止……他不肯停下，我们也没有力量止住他。燃烧着他的那种激动，也笼罩着我们每一个人！只有一个万无一失的方法使他离开钢琴——那就是请求他弹那首华沙受难后所写的《葬礼进行曲》。他从来不拒绝弹它，但弹完最后一小节，他拿起帽子就走了。"

《葬礼进行曲》中的这沉痛、悲哀、肃穆的情景不仅出现在《降 b 小调奏鸣曲》里，也出现在其他体裁的作品中，《c 小调前奏曲》(作品 28 号第 20 首)就是一个典型。这部作品大约产生于创作《降 b 小调奏鸣曲》的同年。缓慢有力的节奏好似送葬队伍沉重的步伐，密集和弦的织体像是悼念者的多声部合唱，一幅令人肃然起敬的群众送葬情景鲜明地呈现在眼前：





这首前奏曲与《葬礼进行曲》不同之处是它的音乐材料非常洗练。全曲只有十三小节，而它们组成的三个乐段中第三乐段又只是第二乐段在不同力度上（更加轻弱）的重复。寥寥数笔，但每一笔都凝结着深厚的情感，动人心弦。

肖邦30年代创作的上述一系列作品中表现的这种悲痛之情所包含的更具体的内容，我们难以更确切地描述，但是我们也许可以通过同一时期创作的某些歌曲去间接地进一步理解和把握这些没有标题的器乐作品的内容。从肖邦1836年根据波兰流亡诗人波拉的诗谱写的歌曲《落叶》中，我们可以得到这种启示：

……

当人们聚集到华沙来的日子，
那时整个波兰都沉浸在光荣里。
夏天整个大地都在颤动，
但是，这一切在秋天已成为过去，
战斗结束了，而事业却成徒然。
投入战斗的兄弟们无一人回还，
一些人牺牲了，一些人流放了，
另一些人则流亡在天涯海角。

……

树叶脱落了，脱落了，
啊！波兰，我的祖国，

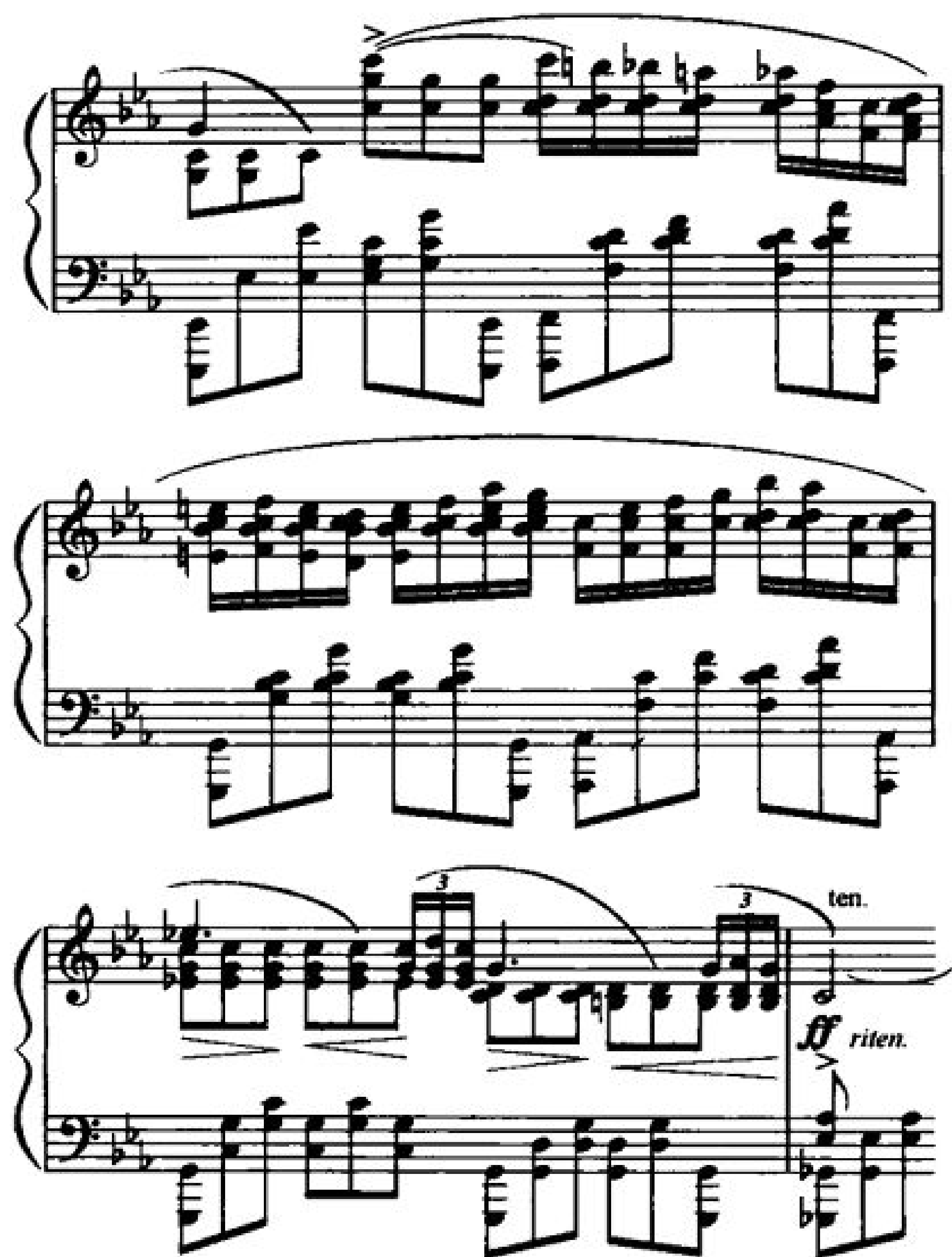
如果那些为你而牺牲的同胞们，
他们每人还能用自己的手为你撒一把土，
那将会撒满整个波兰大地。
……

从这首歌中我们看到肖邦对1830年起义怀着多么深切的怀念，而对起义失败后祖国的悲惨现实又怀着多么沉重的悲哀。可以说，这首歌所唱出的诗句正是对肖邦在巴黎所写的大量无标题的钢琴音乐的内容所做的最好的注释。

在上述练习曲、前奏曲、奏鸣曲、歌曲等作品中体现的这种思想情绪，也渗透到其他体裁中去，甚至在少数的玛祖卡舞曲、圆舞曲中也能看到这种情形。例如在1838至1839年间创作的《升g小调玛祖卡舞曲》(作品33号第1首)和《e小调玛祖卡舞曲》(作品41号第2首)中便充满了波兰流亡者的沉重的忧伤、悲哀情绪。对于通常是表现活泼、欢快情绪的玛祖卡舞曲体裁来说，这是令人惊异的。圆舞曲本来是以华丽、轻快为特色的，具有沙龙气质的音乐体裁，但是著名的《a小调圆舞曲》(作品34号第2首)却笼罩着浓厚的阴郁、哀伤气氛，倾诉着怀念故国的愁苦情绪。

特别应该指出的是夜曲这种体裁在感情内容和音乐风格上发生的变化。肖邦早年创作的夜曲深受英国作曲家菲尔德的夜曲的影响，追求音乐风格的细腻、华美和典雅秀丽，有相当浓厚的浪漫主义伤感情调，比较缺乏思想深度。但流亡巴黎后，随着生活体验的加深和思想、艺术上的成熟，夜曲的内容也愈加深刻，音乐风格也更加富于个性了。1841年创作的《c小调夜曲》(作品48号第1首)就是一个最突出的例子。肖邦的这首夜曲完全摆脱了费尔德夜曲的影响以及自己早期夜曲中那种比较肤浅的感伤情调。它的音乐主题朴实无华，严肃而又悲哀。在乐曲的中间部分，音乐的发展愈来愈富于戏剧性，随后在热烈高涨的情绪中进

入主题再现。这主题在发展中从悲哀转入愤懑，最后将胸中郁积的全部悲愤都一一下倾泻出来，形成了充满戏剧力量的悲剧性热潮：



《c小调夜曲》的出现，标志着肖邦已经将夜曲的创作提高到前所未有的水平，大大地挖掘了夜曲的表现潜力，使它成为一种能容纳深刻的社会内容的音乐体裁。

这个时期，最能体现肖邦的民族感情的作品中，有一些是直接同波兰的民族史诗和民间传说相联系的。其中最著名的就是30年代前期和后期创作的两首叙事曲：《g小调叙事曲》(作品23号)和《F大调叙事曲》(作品38号)。作者自己曾向德国作曲家舒曼说明，它们是受到波兰民族诗人密兹凯维支的几首诗歌的启发而

写成的。[1] 根据肖邦学家的研究推断，认为前者的创作是直接受到了民族斗争题材的长诗《康拉德·华伦洛德》的启示，而后者则取材于民间幻奇故事诗《希维德什扬卡》。从这两首叙事曲的音乐的性质同那两首叙事诗内容的联系上看，这种推断是有道理的。

长诗《康拉德·华伦洛德》写于1825年，当时诗人密兹凯维支正流放俄国。诗人根据古代立陶宛人反对条顿十字军的历史史实加以浪漫主义的想象和改造，塑造了康拉德·华伦洛德这样一个民族英雄的形象。立陶宛人华伦洛德长期忍受民族屈辱和痛苦，潜入条顿十字军中成为统帅。他利用自己的地位从内部破坏敌人以挽救立陶宛，最后终于被十字军发觉，以自杀壮烈殉国。在密兹凯维支的时代立陶宛属于波兰，是诗人的故乡。长诗借古喻今，通过对为光复祖国而不惜牺牲个人荣誉和生命的华伦洛德的歌颂，来号召波兰人民为祖国的自由和独立而斗争。诗中处处燃烧着炽烈的爱国热情和强烈的复仇愿望。长诗里，终年隐藏在尖塔中的"修女"——华伦洛德的妻子对丈夫唱出这样的诗句：

> 在那里你要复仇，
> 在那里你要保卫一个多年来屈服在
> 失望之下的民族，
> ……

诗人通过一个白发苍苍的老修士的口唱出了对被凌辱的祖国的沉痛思念：

> 孤零零地，在异国，我渐渐衰老，

① 舒曼：《论音乐与音乐家》，音乐出版社1960年版54页。

一个歌人——却没有人听我歌唱：
我眼巴巴地望着立陶宛，
我只得痛哭，哭尽了眼泪——
啊！只要看到祖国的茫茫的天边，
而且转过身去，向它发出几声长叹！
可是我不知道是这里、是那里，
还是那里，有我那可爱的家园。

可能正是这些感人的诗句引起了流亡异国的作曲家的强烈共鸣，成为他创作这部《g小调叙事曲》的感情基础。

显然，肖邦在这首叙事曲中并没有描述原诗情节的意图，也没有去暗示原诗中的某些具体场面。作曲家把握了主人公华伦洛德深沉、严肃、大无畏的性格以及贯穿整个长诗的紧张的悲剧性气氛，将它们体现在严整的、奏鸣曲快板乐章的形式中。

徐缓的单音曲调构成的引子似乎是叙事者拨动的琴声，将人们引到遥远的古代，进入故事的境界中来。在这之后出现的主部和副部之间并没有常见的那种强烈的对比和冲突。主部的深沉、忧郁同副部的热情温存互相补充，展示着华伦洛德的形象。形象的进一步深化是在展开部中。在这里副部的抒情形象迅速转化为豪迈、刚毅、充满英雄气概的形象，显露出主人公华伦洛德的刚健、强悍的气质：





主副部倒置的再现部经过充满悲怆情绪的、极富戏剧性力量的短暂过渡后转入尾声；乐曲随之进入了真正的悲剧高潮，音流像狂风暴雨般地倾泻而下。在全曲结束前的带有朗诵性质的两个乐句，似乎是一种挣扎和呼喊。这悲痛欲绝的尾声，使整个乐曲更增添了一种激动人心的悲剧力量。

如果说《g 小调叙事曲》是从一部充满强烈爱国热情的民族史诗中获得启示的话，那么《F 大调叙事曲》则是从一首包含着浓郁的波兰民间气息的幻奇传说中汲取灵感。

密兹凯维支的《希维德什扬卡》写于 1821 年，也是诗人的早期作品，它风格清新、朴素，有浓厚的民歌色彩。诗中叙述一个负心的少年猎人的悲剧故事：他在希维德什扬卡湖边的森林中同一个来去飘忽、不知姓名的美丽纯洁的少女相爱，并立下海誓山盟说“背誓的人一定要遭惩罚，生前死后，一直到永远”。一天，在银色的湖面上出现了一位美丽的姑娘，召唤着猎人，猎人为她的美丽所倾倒，背叛了誓言，向湖心走去。当猎人向姑娘倾诉爱情的当儿，他猛然发现，原来这位姑娘就是他的森林中的情人。姑娘——希维德什扬卡湖上的仙女惩罚了负心的少年，二人同归于尽，葬身湖底。

像《g 小调叙事曲》一样，肖邦没有企图去描绘或暗示原诗的故事情节，而是用高度概括的方法，展现了两个相互对立的情境，通过它们之间矛盾冲突的发展来揭示原诗的意境和感情气氛。叙事曲的第一个音乐形象是清澈透明、宁静的，具有柔美的抒情性质，它似乎是同诗中所描写的森林中一对情侣在月光下幽会的情景相

联系的：



相反，另一个音乐形象则充满了惊恐不安的情绪和严峻的气质，它显然是对原诗中由悲剧性结局所造成的阴郁、紧张情境的一种音乐概括：



音乐的进一步发展很富于戏剧性，特别是当进入标记着"激动不安"的结尾部分时，更加令人感到气氛的紧张严峻，使音乐一步一步逼进悲剧性的高潮。这里很容易让人们联想到原诗中临近尾声的阴森、紧张的段落：

森林里突然刮起了一阵狂风，
湖里的水也奔腾澎湃。
湖水奔腾着，一直到底，
漩涡的波涛抓着他们下去，
浪头裂开了，张着大口，
那少年，那姑娘一起淹到水底。
……

音乐在临近全曲结束的高潮中突然停顿，随后乐曲开始时的那个清澈、宁静的主题在不同的调式上最后一次出现，但它显得更加微弱、朦胧了。似乎在人们的想象中又浮现出这样一幅情景：那一对情侣好像仍然隐约地徘徊在惨淡月光下的湖边森林中，音乐在凄凉、悲哀的气氛中逐渐消失了。

应该指出的是，肖邦在这首叙事曲中并没有仅仅局限于站在旁观者的立场来表现这个民间故事的情境，而是将自己的感触深深地同乐曲中的悲怆情绪融合在一起了。一个流亡国外、时刻怀念着祖国的人，当他从壮烈的民族史诗和优美的民间传说中汲取灵感而进行艺术创造时，他感到祖国离他更近、更亲切了，人们从这两首叙事曲中看到了热烈的、悲哀的波兰人的灵魂。

肖邦音乐中的民族精神体现得最为强烈的是他在30年代后期至40年代前期创作的波罗奈兹舞曲。同早年华沙时期创作的同类体裁的作品相比较，后期的波罗奈兹舞曲在思想感情内容和艺术风格上都发生了深刻的变化。早期波罗奈兹舞曲中体现的民族感情的深度还比较浅，常常失于外在效果，在风格上存在一定程度的追求表面华丽的倾向；但这一切如今却被一种深刻、强烈的民族精神和朴实无华、刚毅豪放的艺术风格所代替了。这个转变显然是作曲家生活阅历的愈加丰富、思想感情的愈加深刻、艺术技巧愈加成

熟的结果。在这些波罗奈兹舞曲中，肖邦或从波兰民族历史上的英雄人物中汲取精神力量，或从缅怀祖国光荣的往昔、悲叹今日沦亡的苦难中激励自己的民族感情，以抒发他内心的郁愤，振奋民族的精神。

1838至1839年间创作的两首波罗奈兹舞曲（作品40号）之间在形象、意境上形成鲜明的对照。《A大调波罗奈兹》是一部胜利凯旋的颂歌，往昔强盛的波兰复现在人们面前。响亮的号角声、勇士们整齐有力的步伐，贯穿始终的管弦乐队般的丰满的强大音响，展现了一幅古代波兰庆祝民族胜利的光辉灿烂的场面：



相反，《c小调波罗奈兹舞曲》却是一首哀叹祖国沦亡的沉痛音诗。始终出现在左手低音区的主题的感情基调是悲哀的，但这悲哀中却丝毫没有感伤的影子，而是包含着愤懑、严峻的因素：



建立在这个主题基础上的整个乐曲的气氛是极其压抑和阴郁的，这种情况在肖邦的波罗奈兹舞曲中是颇为罕见的。

1840 至 1841 年间创作的《升 f 小调波罗奈兹舞曲》(作品 44 号)则是一首规模宏大、充满戏剧性力量的乐曲。从这首舞曲的主要部分的音乐的性质上看，它有可能同对波兰历史上的民族战斗情景的想象有联系。在紧张、动荡突然袭来的暴风雨般的引子后，呈现出一个悲壮而严峻的主题。在它展开的过程中，这种性质愈发变得强烈：





在这个主要部分以强大的气势再现之前的中部里，音乐的性质发生了明显的变化，出现了截然不同的另一个境界。肖邦出人意料地第一次、也是惟一一次在波罗奈兹舞曲中引入了玛祖卡舞曲作为中部。但它不是通常见到的那种欢快、泼辣、重音鲜明的玛祖卡舞曲，它色彩暗淡，感情忧郁。肖邦的思绪似乎从久远的历史回到了现实中来。浓郁的乡土气息中包含着一种悲凉的气氛。这种往昔和现实的强烈对照，使这首波罗奈兹舞曲在肖邦的同类体裁作品中别具一格，扩大了这种体裁的表现范围，增强了它的艺术感染力。

在肖邦的所有波罗奈兹舞曲中，性格最刚毅、豪迈，气势最宏伟、磅礴的是1842年创作的著名的《降A大调波罗奈兹舞曲》(作品53号)。这部作品不禁使我们联想到作曲家11年前在一封书信中[①]所表达过的那种激动心情：要求将对民族英雄人物的光辉历史业绩的缅怀，以及由此而激发起来的民族自豪感用自己的音乐体现出来。

这首波罗奈兹舞曲的主要主题具有果断、刚健的节奏，热情、豪迈的旋律以及明亮的大调式和声，它无疑是同不屈不挠的民族英雄豪杰的形象联系在一起的：

---

① 1830年12月26日自维也纳寄给玛图申斯基的信，见《肖邦通信集》华沙1955年版第1卷162页。



这个主题得到宽阔有力的展开，使形象不断深化、充实。同《升f小调波罗奈兹舞曲》不同的是，《降A大调波罗奈兹舞曲》的中部仍然没有离开主题的总的高昂、激奋的格调。它的特点是具有鲜明的造型性：低音区的马蹄声和中音区的号角声交织在一起，构成一幅战马奔驰、刀光剑影的古代沙场的情景。音乐返回到刚毅豪迈的主题之后，强有力的、斩钉截铁的节奏愈来愈急迫，使乐曲直到终结一直贯穿着一种不屈不挠的冲击力量。作曲家思古之幽情同现实的感触融合在一起，形成了一股汹涌澎湃的民族感情的巨澜，不可抑制。这首波罗奈兹舞曲可以说是肖邦创作全盛时期的顶点，他的充沛炽热的民族感情和才华洋溢的艺术创造力在这部作品中又一次得到完美的体现。

悲哀、失望的晚期

1846年至1849年逝世这最后的4年间，肖邦的创作力明显地

衰退了。造成这种衰退的原因是多方面的，但是其中最重要的原因是：40年代波兰民族运动的几次挫折使肖邦在精神上遭到了沉重的打击，陷入了失望和消沉的情绪之中。

1846年2月波兰国内的以及从巴黎回到波兰的爱国者们组织了著名的克拉科夫起义，沉重打击了奥地利占领者，取得了很大的胜利。广大城乡群众欢呼"波兰万岁"，情绪高涨。革命者们推翻了克拉科夫的统治者，成立了国民政府，并在宣言中号召人民起来反对奥、普、俄三个占领国。但是，革命很快遭到了血腥镇压，奥地利军队开进克拉科夫，成千的起义者遭到残酷杀害。从肖邦的挚友在起义高涨时期写给肖邦的一封信中，我们可以看到他们当时对波兰的前途是抱着多么殷切的希望："……向你表示最热烈的生日祝愿。上帝保佑明年在自由独立的波兰祝贺你。克拉科夫的事情进行得极好。"[①]但是，严酷的现实却使他们的希望成为泡影。然而，对这种新的打击还在后面。

1848年春，先后在意、法、德、奥等地爆发的革命浪潮席卷欧洲，波兰再次卷入革命。特别是维耳科波耳斯卡地区的民族解放运动迅速地高涨起来。爱国者们成立了"国民委员会"，在许多城市和乡村也成立了类似的组织。农民、城市贫民、青年们自发地武装起来，手持武器同普鲁士政权展开了英勇的斗争，有力地打击了占领者。这种形势曾经一度给肖邦以很大鼓舞，他为"自己的人聚集在波兹南"而感到兴奋。他指望着维耳科波耳斯卡的斗争形势会顺利发展下去，幻想着不久波兰就会获得独立和自由。他在4月初写给身在美国的朋友丰塔那的信中表达了他当时的兴奋、期望、激动的心情："加里西亚的农民给沃伦和波多尔的农民做出了榜样；可怕的事情是不能避免的，但是到最后，波兰将是一个强盛美好的波兰，一句话，

---

① 包格丹·扎雷茨基1846年3月5日致肖邦的信，见《肖邦通信集》华沙1955年版第2卷160页。

波兰。因此虽然我们急不可待，在纸牌洗好了的时候，我们要等待时机，免得白白浪费在合适的时机时所需要的精力。这时刻已经不远了，但还不是今天。可能再过一个月，可能再过一年。这里的人相信，我们的事在秋天前后会水落石出。”①

但是，严峻的现实又使肖邦的希望落空了。就在肖邦发出这封信后的不久，普鲁士的军队残酷镇压了维耳科波耳斯卡的民族运动，“强盛美好的波兰”又成了泡影，代替它的却是更大的屈辱和苦难。肖邦的民族感情受到了沉重的打击：“我从斯坦尼斯拉夫·科兹缅和舒尔车夫斯基那里知道了关于波兹南公国全部可怕的消息。除了不幸还是不幸，我已经万念皆灰了。”②从这次打击后，肖邦的精神已经陷入深深的沮丧和失望之中，此后就再也没有恢复过来了。

肖邦是个爱国者，但还不是一个真正的民主主义者，他的思想还没有达到40年代末期欧洲资产阶级民主主义者的水平。由于世界观的限制，他对1848—1849年法国革命的深入发展、特别是进入工人阶级“六月起义”的阶段不能理解。他不但不能从当时整个欧洲汹涌澎湃的革命浪潮中汲取力量，振奋起来，相反，同当时不少艺术家一样，对革命抱着一种旁观甚至冷漠的态度。他甚至悲哀地认为，随着革命而来的残酷斗争最终会引致人类文明的衰落。上述这一切都不可避免地加深了他的精神危机，导致思想的消沉。

同法国女作家乔治桑之间长达8年的爱情生活的破裂，故乡亲人和挚友的相继死亡，健康情况的急剧恶化，这一切都给肖邦的身心造成深深的创伤，更加重了他的悲哀和孤独。他在给侨居美国的丰塔那的信中悲哀地说：“我们俩现在是可怜的波兰孤儿了。”③沉重

---

① 1848年4月4日致丰塔那的信，见《肖邦通信集》华沙1955年版第2卷239页。

② 1848年5月13日致格瑞马尔的信，见《肖邦通信集》华沙1955年版第2卷245页。

③ 1848年4月4日致丰塔那的信，见《肖邦通信集》华沙1955年版第2卷239页。

的疾病使他的心绪更加恶化:“我的情绪很坏,很悲伤,人们过分的照看使我厌烦。我不能喘气,也不能工作。虽然我被围绕着,可是我感到孤独、孤独、孤独。”[1]他常常避开社交活动,独自一个人在琴边轻轻地弹唱故乡维斯拉河两岸的民间歌曲,让自己的心飞回到遥远的祖国和亲人那里去,求得精神上短暂的慰藉。他自问:“我的艺术哪里去了?我的心——我把它耗在哪里了?祖国的歌是怎样唱的,我几乎都想不起来了。我觉得这个世界正在消失……”[2]

应该特别指出的是,肖邦晚年的悲哀和孤独,很大程度上还在于他愈来愈深切地意识到自己作为一个艺术家在这个资产阶级社会中的真实地位。在他生命的最后两年中,他曾在英国逗留过一段时期,在那里从事短期的演奏和教学。我们可以在他从英国写回的一些书信中了解到他在这方面的感触:“英国人什么都用英磅来评价,他们喜欢艺术,只是因为它是奢侈品,……我知道在这里也会变得冷酷或是变成机器的。假如我年轻些,也许会下决心成为一架机器,不论到哪里都举行音乐会并演奏那些更乏味的作品(只是为了赚钱!),可是现在我已经难于再变成机器了。”[3]他曾称自己是一个“天生不是为了金钱而创造的人”。在即将走到生命的尽头的时候,他悲哀地意识到:“资产阶级需要某些惊人的机械性的东西,可是,这种事情我毕竟是无法做到的。”[4]当他愈加意识到这点时,他的精神就愈加陷入苦闷和悲哀。

---

① 1848年9月4—9日致格瑞马尔的信,见《肖邦通信集》华沙1955年版第2卷274页。

② 1848年10月30日致格瑞马尔的信,见《肖邦通信集》华沙1955年版第2卷285页。

③ 1848年8月19日致华沙家人的信,见《肖邦通信集》华沙1955年版第2卷272页。

④ 1848年6月2日致格瑞马尔的信,见《肖邦通信集》华沙1955年版第2卷249页。

由于上述的一系列原因造成的思想消沉，导致肖邦晚年的创作力明显衰退，这是不可避免的结果。这 4 年中他的作品急剧减少，30 年代和 40 年代前期创作中的那种激奋、高昂、豪迈的气质几乎不复存在了。然而，从这个时期为数不多的作品中，我们却能够感受到肖邦当时精神状态的真实而细微的体现。1846 年为诗人扎雷茨基的诗谱写的歌曲《世上没有我需要的一切》唱出了一个情绪悲哀消沉的流亡者的心底的声音，它充满了孤独和凄凉：

世上没有我需要的一切！
在这里我早已感到无聊和厌烦；
没有我的太阳！没有我的天空！
没有我生存所需要的一切。
在异国的空虚无聊中，
如能在梦中回到家乡，
爱和歌唱都会令人感到幸福！
啊！如今，爱，爱谁呢？
唱歌，又唱给谁听？
……

同年创作的大型乐曲《幻想波罗奈兹舞曲》(作品 61 号)中，在某些段落里我们仍能断断续续地听到激昂慷慨的声音。诚然，这段音乐包含着作曲家也许是由于对祖国、民族未来的某种憧憬而产生的激动心情，但是我们不得不承认，在这部作品中已经听不到像《降 A 大调波罗奈兹舞曲》中那种高昂、豪迈的声音了。幻想曲的因素使这首波罗奈兹舞曲在结构上显出某种松散、断续的特征，缺乏他的作品中一贯所具有的那种高度统一性。奇特的曲式构思和复杂的和声语言使乐曲难以把握，这些情况都是肖邦以前的作品中很难见

到的。应该说，音乐语言上的这种变化恐怕正是他晚期思想情绪陷入不可解脱的矛盾的结果，是他的精神失去平衡陷入危机在艺术上的一种反映。



1847年肖邦用民族诗人克拉辛斯基的诗谱写了他最后一首歌曲《旋律》。在这首歌里，他接触到一个使他内心感到无限悲哀的问题：祖国的同胞们在将来还能记得像我这样一个漂泊异国的艺术家么？

……

从他们拖曳十字架重担的山上，

他们远远望见令人赞美的土地，

他们山下的同胞正向那边走去……

而他们自己却永远不能踏上这片土地，

永远不能参加幸福的集会……

而且甚至将永远被人们遗忘。

当唱到最令人痛心的最后一句“永远被人们遗忘”时，朗诵式的旋律在钢琴简洁的、断断续续的和弦衬托下，充满了孤寂和痛苦，这是一个失望和悲哀的波兰爱国者发自肺腑的声音：

andante

ff i na–wet, na – wet mo – ze za–po–mnie–ni

sf

za–po–mnie–ni za – po – mnie – ni, bo –



肖邦的创作以波兰民族的音乐体裁始，又以波兰民族的音乐体裁终！他的最早的作品是波罗奈兹舞曲，他的最后两首作品则是玛祖卡舞曲。1849年肖邦的生命垂危，他把仅剩下的一点微弱的力气献给了最后两首玛祖卡舞曲：《g小调玛祖卡舞曲》（作品67号第2首）和《f小调玛祖卡舞曲》（作品68号第4首）。前者像是一首亲切、温存的歌，表达了对生活的最后一点眷恋；后者在淡淡的哀愁中包含着对故乡和亲人的最后的思念。肖邦最后的歌声是唱给他的祖国的。

结　　语

以上我们粗略地阐述了肖邦音乐中的民族内容，那么，肖邦的音乐对于我们正在从事社会主义音乐文化建设的中国音乐工作者究竟有些什么启示呢？

第一，肖邦的生活创作道路深刻地说明，一个音乐家只有当他能将自己的创作同自己那个时代的进步潮流、同自己民族的命运紧紧联系起来，反映那个时代、喊出民族的声音时，他的音乐才能真正获得不仅本民族而且全人类都承认的珍贵价值。“一个诗人不可能由于自己和靠表现自己而伟大起来。他的伟大既不是由于表现了自己的苦难，也不是由于表现了自己的幸福；任何一个伟大的诗人所以伟大，是由于他的苦难和幸福都是在社会和历史的土壤中深深扎下根的。”（伯林斯基语）肖邦音乐的高度思想价值正在于他反映了

19 世纪 30 至 40 年代早期资产阶级民族运动总的潮流的一个侧面，喊出了受压迫受奴役的波兰民族的愤懑、反抗的声音。他的苦难和悲哀正是他的民族的苦难和悲哀。肖邦的同时代人和朋友，德国音乐作曲家兼批评家舒曼关于肖邦的音乐写过这样一段话："他是个波兰人。这个民族现在穿着丧服。唯其如此，这个思维丰富的艺术家才对我们有更大的吸引力。……如果北方的强国（按：指沙俄）的专制暴君知道，在肖邦的创作里，在他的玛祖卡舞曲的质朴的旋律里隐藏着多么危险的敌人，他一定会禁止音乐。肖邦的乐曲乃是遮掩在鲜花中的大炮。"①思想敏锐的舒曼一语道出了肖邦音乐的民族的政治的意义，尽管肖邦自己不一定能深刻地意识到这一切。

正是由于这个原因，他的音乐不但没有像他自己所担心过的那样，被自己的人民所遗忘，相反，130 多年来，它愈来愈深入波兰人民的心中。他们把肖邦看成同哥白尼、密兹凯维支、居里夫人一样，是自己民族的骄傲。他们在斗争中从肖邦的音乐中汲取精神力量。当自己的祖国再度沦亡于法西斯德国铁蹄下、演奏肖邦的音乐受到禁止时，波兰人民仍然紧闭门户，秘密地举行肖邦音乐演奏会，以寄托自己的民族感情，鼓舞斗争意志。也正因此，肖邦的音乐越出了国界，愈来愈为世界人民所理解和珍爱。对于今天我国的作曲家来说，肖邦所经历的创作道路和他的艺术实践，难道不是很值得认真思索么？

第二，肖邦的音乐具有浓郁的民族风格。他对音乐中的民族民间因素的探索和实践深刻地影响了整个 19 世纪后半叶欧洲，特别是民族运动高涨的东欧、北欧的几代作曲家。

早在肖邦之前的欧洲作曲家的创作中已经存在民族风格问题，而肖邦不同于他的前辈的是他在处理这个问题时更加自觉，有更加

---

① 舒曼：《肖邦的钢琴协奏曲》，见《舒曼论音乐和音乐家》42 页。

明确的民族意识作为思想基础，从而使自己在这方面的探索和实践获得新的社会意义。肖邦对音乐的民族化有自己的理解。一方面他对民族民间音乐的态度非常严肃。他不能容忍有些人在对民间音乐进行加工处理时歪曲和损害了它，尖锐地批评那是将民间音乐全部的美“装上了假鼻子，涂上胭脂，锯去双腿或踩着高跷”，使之成为猎奇的对象。[①] 另一方面，他在创作中又从来不被民间音乐素材所束缚。他的玛祖卡舞曲的主题从来不机械地采用原有的民间旋律，而是努力体会这种音乐的特质以后自己重新创造。这样，他既提高了民间玛祖卡舞曲的艺术水平，又保持着这种民间素材的纯净的风格，从不丧失其鲜明的民族民间特色。正像一位批评家所指出的那样：“他有一种天分，能把野花摘下来，而不让花上的一小滴露珠抖落。”这对于一些不能深入体会和了解自己民族音乐的本质和精髓、而只是满足于外在模仿的作曲家们来说，是很难做到的。肖邦在这方面的探索和实践，对于今天我们的作曲家来说，难道不能从中得到有益的启示吗？

第三，在音乐创作中既要继承传统，又要突破传统而勇于创新。在这方面肖邦的音乐也积累了可供我们借鉴的有价值的艺术经验。肖邦对当时西欧在音乐创作手段方面获得的经验和成果有深刻的了解和掌握，并将它作为自己创作的起点。他从巴赫、莫扎特、贝多芬以及当代的西欧作曲家的作品中汲取营养，从而使自己的音乐具有同古典传统有深刻联系的严谨完整的艺术形式，并将这一切同波兰民族民间音乐的传统有机地结合在一起。

与此同时，肖邦又从来不受传统的束缚，敢于大胆突破传统进行创新。这特别表现在他深入地挖掘和丰富了诸如前奏曲、练习曲、叙事曲、夜曲、即兴曲、谐谑曲等一系列音乐体裁的潜在的艺术表

---

① 1847年3、4月间致华沙家人的信，见《肖邦通信集》华沙1955年版第2卷193页。

现能力，赋予它们以新的社会内容；他的旋律有高度的感情表现力，极富于个性；他的和声语言新颖大胆，突破了传统的框架而富于创造性；他的钢琴织体细腻而富于色彩。上述这一切因素融合在一起，形成了一种新颖而独特的“肖邦风格”，为欧洲音乐的历史发展做出了贡献。

今天，我们的作曲家们在创作上面临一个古为今用、洋为中用、推陈出新的问题。由于社会阶级内容的不同、民族的差异，自然比肖邦当时面临的问题要复杂得多。虽然如此，肖邦在这方面的实践对于我们毕竟还是具有一定的启发和借鉴意义的。

（载《音乐研究》1980年第1期）

艰辛曲折的艺术道路

——纪念席曼诺夫斯基诞辰一百周年

20世纪初的欧洲无论是经济政治生活领域，还是精神文化生活领域都进入了一个新的历史时期。在这种新的社会历史条件下，艺术也在发生变革。音乐创作也像其他艺术一样，在寻找新的出路。作曲家感到原有的音乐语言已经不能适应当代音乐中所要表现的新内容的要求，他们在探索和寻求着新的音乐风格和表现手段，各种标新立异的新流派相继出现。波兰音乐也面临这样的局面。波兰音乐文化客观发展的本身为在这个转折时期出现新一代杰出的作曲家提供了前提，而这样的人物也就应运出现了。这个人就是波兰现代音乐的杰出先驱者卡罗尔·席曼诺夫斯基(Karol Szymanowski，1882—1937)。

一个真正的艺术家在创作上臻于成熟，走出一条自己的路来，往往需要经历一个艰苦的探索过程。这个过程对于席曼诺夫斯基来说显得尤其艰辛和曲折。他生活在欧洲社会异常动荡的年代。从第一次世界大战前后到第二次世界大战爆发前夕，对于一个波兰知识分子来说是一个不同寻常的时期。他在艺术上一直在寻求一种能表现他这一代波兰知识分子思想情感体验的音乐语言和风格，为此，他长时期徘徊在当时新兴起的欧洲不同音乐流派之间，接受它们的影响，同时又不断地力求克服和扬弃它们，为创造波兰的现代音乐而顽强地探索。在走过一条充满矛盾、艰辛曲折的道路之

后，他终于找到了一条自己的路，那就是回到自己民族的传统音乐，特别是民间音乐中去，从那里汲取滋养，为自己的创作注入新的血液，在充分掌握和借鉴西欧当代音乐艺术表现手段成果的基础上去创造新的波兰音乐。

对斯克里亚宾和德国新浪漫主义音乐的迷恋

席曼诺夫斯基于1882年出生在边远乡村蒂摩苏夫卡（现属乌克兰）的一个走向衰落的中等地主家庭。他4岁时腿部患病，一连几年不能自由运动，以致造成终生残疾。这对他后来的心理发展是有一定影响的。1901年，他赴华沙学习音乐，师从波兰著名作曲家诺斯科夫斯基等人。

1901年至1905年席曼诺夫斯基创作了最早一批作品，其中比较重要的有：为钢琴写的十首《前奏曲》、四首《练习曲》、《波兰民歌主题变奏曲》、《第一钢琴奏鸣曲》、管弦乐《音乐会序曲》等。在这些作品，特别是钢琴作品中，我们可以明显看到俄国当代作曲家斯克里亚宾的强烈影响。斯克里亚宾早期钢琴音乐中的那种热烈的，甚至接近于不可抑制的狂热感情表现，它的富于诗意的钢琴织体，既抒情又具有展开潜力的旋律，它的清晰但又充满内在张力的和声，这一切我们在席曼诺夫斯基的《前奏曲》、《练习曲》中都能清楚地感受得到。

《波兰民歌主题变奏曲》中，虽然在质朴的民歌素材同半音化的和声语言以及相应的音乐展开方法之间存在着不协调，然而它毕竟表明了席曼诺夫斯基早年的创作同波兰音乐传统，特别是同肖邦的传统之间的联系。那是因为，斯克里亚宾早期钢琴音乐从气质和风格上都显然脱颖于肖邦。

席曼诺夫斯基的这些早年作品，受到波兰音乐界的好评。1906

年举行的第一次音乐会上,《波兰民歌主题变奏曲》和《降 b 小调练习曲》等受到了热烈欢迎。这首《练习曲》不久就被著名钢琴家帕德列夫斯基列入自己的保留曲目之中,而且被改编为管弦乐曲广为流传。评论家称赞这首《练习曲》时甚至说如此年轻的作曲家已经创作了自己的"第九交响曲"。这个时期创作的《第一钢琴奏鸣曲》在几年后还在纪念肖邦诞辰一百周年委员会组织的创作比赛中获得了头奖。

1905 年秋,在华沙成立了称之为"青年波兰"的年轻音乐家创作集体,它的核心成员就是席曼诺夫斯基。"青年波兰"的出现不是偶然的。一方面它是 20 世纪初西欧现代音乐潮流直接影响下的产物,另一方面它也是同 1905 年前后波兰知识分子中民族意识的增强分不开的。他们抵制沙皇政府在文化领域中的俄罗斯化政策,要求建立波兰自己的新的民族文化。然而,通过什么途径去建设波兰的现代音乐,这却不是一个简单的问题。自从肖邦逝世以后,半个多世纪以来的波兰音乐没有获得长足的发展。然而西欧音乐却在有力地发展着。被音乐史学家们称之为德国新浪漫主义的瓦格纳及其后继者们的音乐对欧洲音乐的发展发生着强烈的影响。不久又出现了以德彪西为代表的法国印象主义音乐,成为另一股有很大影响的潮流。在这种情况下,波兰音乐家们即使有很强的民族意识和肖邦的传统,在发展波兰现代音乐的初期也很难摆脱西欧这些新音乐流派的强大影响,轻易地走出一条自己的路来。

"青年波兰"的某些成员对继续沿着瓦格纳的路子向前发展的德国新浪漫主义音乐产生了强烈的迷恋。特别是玛克斯·瑞格和理查·施特劳斯的音乐对席曼诺夫斯基的创作产生了深刻影响。从 1906 年起席曼诺夫斯基开始频繁地去柏林、莱比锡等德国城市,更直接地去接触德国音乐。1911 年起他暂时定居维也纳。在这期间创作的比较重要的作品有《第二钢琴奏鸣曲》、歌剧《哈吉特》、《第

二交响曲》以及一系列艺术歌曲。这些作品表明，席曼诺夫斯基已经离开了早年同肖邦的音乐传统的联系，深深地陷入德国新浪漫主义的音乐潮流之中。《第二交响曲》是这个时期在作曲技术上比较成熟的作品，已显露出自己的艺术个性。正如作曲家自己所说："我好像发现了音乐的一种新的价值，感到在创作中具有了一种过去从未有过的自由。"《第二交响曲》是一部思想感情严肃、富于内在热情、构思缜密、结构宏大的作品。它的基本音乐主题贯穿在各个乐章中，从抒情、秀美的性格经过漫长的、充满矛盾动荡的发展路程，最后以严峻、壮丽的面貌在全曲的尾声中复现。"特里斯坦式"的充满紧张力度的半音化和声、玛克斯·瑞格的复杂精细的复调语言、理查·施特劳斯丰富浓密的配器风格，这一切在这部交响曲中被巧妙地综合起来并加以发挥，形成了席曼诺夫斯基这个时期的交响乐风格。从作曲技术上讲，他已经达到了德国新浪漫主义音乐所达到的境地。

席曼诺夫斯基这个时期的这些重要作品虽然在德奥得到好评，但是却没有得到波兰听众的赞许。华沙评论界的批评是相当严厉的。曾经称赞过他的早期作品的评论家波林斯基尖锐地指出：这种缺乏波兰民族性的音乐是走入了歧途，成了"模仿瓦格纳、理查·施特劳斯声音的笨拙的鹦鹉"。既使《第二交响曲》这样具有很高艺术造诣的作品，由于它的浓厚的德国气息，华沙的反应也是非常冷淡的。

接受法国印象主义音乐的影响

从 1914 年起，席曼诺夫斯基的创作发生了一个显著的变化：从对德国新浪漫主义的迷恋转向接受法国印象主义的影响。

早在 1908 年第一次去意大利旅行时，他就已经开始直接地接触这另一种音乐文化。在维也纳期间他观摩了德彪西的歌剧《佩里

亚斯与梅丽桑德》和斯特拉文斯基的舞剧《彼得鲁什卡》，并仔细钻研这些作品。1914年春他再一次去意大利，经过西西里岛又去北非，游历了阿尔及利亚、突尼斯，一直深入到萨哈拉沙漠的边界比斯克拉。希腊化时期的、早期基督教时期的、直至阿拉伯民族的异国文化强烈地吸引着他。在他面前展现了一个新鲜的广阔的文化天地。他向自己提出疑问：难道只有德国音乐才是最完美的么？特别应该提到的是，归国途经伦敦时他结识了与他同年的斯特拉文斯基。斯特拉文斯基的艺术观点和创作实践对席曼诺夫斯基最后摆脱对当代德国音乐的迷恋转向接受当代法国音乐的影响起了重要的推动作用。

正当1914年席曼诺夫斯基逗留伦敦时，世界大战一触即发。他急迫地回到了故乡。在整个战争时期，他躲避在这个偏僻的乡村专心作曲。这个时期的主要作品有：三首钢琴音诗《间栅浮雕》、三首钢琴曲《假面》、小提琴钢琴音诗《神话》、《第一弦乐四重奏》、《第一小提琴协奏曲》、歌剧《罗格尔王》和《第三交响曲》。其中受印象主义音乐影响最深的是钢琴音诗《间栅浮雕》、钢琴曲《假面》，特别是小提琴钢琴音诗《神话》。《神话》包括三首乐曲，即《阿莱图兹的源泉》、《水仙》和《山林女神和牧神》。流传最广、深受人们喜爱的是《阿莱图兹的源泉》，这首音诗中过去喜爱运用的那种有强烈半音化倾向的富于紧张动力性的和声已基本上不复存在。代替它的是纯音响性的声音结构。色彩性在音乐表现手段中的地位大大提高了。乐曲开始时的音乐主题中描绘泉水的钢琴部分同小提琴旋律之间在和声、调式上已很难再看到大小调和声的功能关系；三全音的音响造成一种接近于德彪西全音音阶的效果；新颖的钢琴织体很容易使人联想到拉威尔钢琴音乐中描绘流水的片断。

这个时期创作的《第一小提琴协奏曲》是一部至今在音乐会上常常被各国小提琴家演奏的享有盛誉的作品。这部作品就其风格

来讲同《神话》很接近。它们富于感官性的绚丽色彩在小提琴的旋律和乐队的和声配器上都非常鲜明，它同印象主义音乐的联系是显而易见的。

在席曼诺夫斯基这个时期创作中内容最深刻、艺术造诣最高的作品是他 1916 年写的《第三交响曲》。这是一部供大型交响乐队、混声合唱队、男高音独唱演员演奏演唱的交响乐康塔塔。其中声乐部分的歌词采用 13 世纪波斯诗人耶拉·阿尔丁·鲁米的诗《夜之歌》。这首诗中充满了神秘主义的思想情绪。这引起了他深刻的共鸣。残酷的世界战争、俄国（波兰王国是它的一部分）社会的剧烈动荡以及不久之后席卷全俄的革命风暴，这一切对于席曼诺夫斯基来说都是不可理解的。他被一种无法抗拒的灾难感所控制，思想陷入极度的惶惑、苦闷和痛苦之中。他曾把当时自己的文学创作（当时他也从事小说创作）看成是“对自己生活梦想的埋葬，在新的坟墓上独自哭泣”。音乐是他当时逃避现实，把自己封闭在与残酷现实隔绝起来的最理想的场所。他或回到神话天地（音诗《神话》），或回到古代希腊世界（音诗《间栅浮雕》），或回到阿拉伯东方（为哈非斯诗谱写的爱情歌曲），如今他又到中世纪波斯的神秘境界中去寻找精神寄托了。他声称这部交响曲纯粹是“为自己写的”，从未考虑过它能得到演出。这部交响曲的思想本质，它的热烈的、甚至是过分狂热的情感表现却更接近于斯克里亚宾的哲学神秘主义，而不是印象主义。

《第三交响曲》的感情表现方式、它的强烈的主观色彩都再清楚不过地表明，席曼诺夫斯基这个时期的创作虽然深受印象主义音乐的影响，但从美学思想和艺术观上看，他更接近于浪漫主义。他崇尚情感，确信音乐是情感的表现，强调主观精神世界的表达，而同形形色色贬低音乐中感情内容的美学观念格格不入。不过，席曼诺夫斯基的这种浪漫主义同肖邦的浪漫主义相比，其中包含更多的以自我为中心的过度兴奋狂热的情感发泄和一定程度的神秘主义倾向。

这对于处在20世纪初、带有极端个人色彩的西方现代文艺思潮影响下的席曼诺夫斯基来说，似乎是难以避免的。

转向对波兰民族性的追求

20年代中期席曼诺夫斯基的创作发生了重要转折。在俄、德、法等国当代音乐的各种流派之间徘徊了二十多年之后，他的创作终于进入了一个新的阶段，转向了对音乐中心波兰民族性的追求，摸索了一条发展波兰现代音乐的新的途径。

促成发生这种转折的原因有许多，但最根本的原因恐怕还是在于波兰社会的民族意识在新的历史条件下的发展。第一次世界大战的结局，特别是俄国十月革命的成功，对波兰民族的独立起了至关重要的作用。1918年8月苏维埃政权签署了废除沙皇政府与普鲁士、奥地利订立的关于瓜分波兰的一切条约，承认"波兰人民独立和统一的不可否认的权利"。这个行动对欧美大国对待波兰独立问题的态度产生了重要影响。1918年底，遭受了一百多年外族瓜分和奴役的波兰终于建立了自己的独立国家。可以想象，这件大事在波兰知识分子当中引出多么大的精神振奋和复兴民族文化的渴望。

1919年底，席曼诺夫斯基怀着兴奋的心情从乌克兰的蒂摩苏夫卡回到了华沙。1920年他结识了波兰杰出的音乐学家海宾斯基教授，这对他对波兰民间音乐的态度的转变产生了积极的影响。海宾斯基热情地向他介绍了自己长期以来收集研究的波兰彼德哈拉山区的民间音乐。席曼诺夫斯基被这种山区音乐的独特的、粗犷清新的美所深深吸引，对它产生了浓厚的兴趣。1921—1922年间他又亲自去彼德哈拉山区，直接同山民的生活和艺术接触，收集民间音乐。现在他面临的问题是如何将它们同自己的创作联系起来。这时给了他直接启示的是斯特拉文斯基。1921年席曼诺夫斯基去美国访

问，又一次会晤了斯特拉文斯基。这位作曲家当时正在创作新舞剧《结婚》的音乐。他亲自在钢琴上弹奏它的片断，阐明他的音乐构思。席曼诺夫斯基透过这部作品的现代作曲技法看到了它同俄罗斯音乐在本质上的内在联系，使他得到了很大启发。如果说1914年斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》在他从当代德国音乐转向法国音乐的过程中起了推动作用的话，那么，1921年斯特拉文斯基的《结婚》则对他决心探索现代作曲技术同波兰民间音乐相结合上产生了积极的影响。

这个新的创作时期大约从20年代中期开始，一直到1937年他逝世为止，其间的重要作品有为合唱、独唱、管弦乐写的《圣母哀悼曲》、《钢琴玛祖卡舞曲20首》、舞剧《山盗》、《库尔皮亚地区民歌改编曲12首》、《第四交响曲》和《第二小提琴协奏曲》等。在这些作品中现代作曲技术同波兰民间音乐因素不同程度地融合在一起，形成了席曼诺夫斯基后期独特的、成熟的音乐风格。

《圣母哀悼曲》取材于13世纪的教会诗文，表现的是耶稣遭难，悲哀的圣母在十字架前的悲剧性情景。情感表现得很深沉、内在、毫无虚饰。虽然是宗教题材，但是心理体验的表现细腻而富于戏剧性。席曼诺夫斯基虽然不一定是一个虔诚的基督徒，但宗教世界观对他这一代人的精神影响毕竟是很深的。这部作品的表现手段从旋律、和声、配器，直到整体的形式结构，都有一种明显的拟古倾向。但是这种文艺复兴、巴罗克音乐风格的因素同时又同现代音乐语言巧妙地融合在一起，形成一种既古朴又新颖的独特风格。特别值得注意的是它的民间气质。这部作品构思的前身是因故未能写成的《农民安魂曲》。作曲家在这部作品中要求自己能表达出他在家乡农村小教堂中所感受过的那种波兰气氛。为此他没有按一般做法采用拉丁文诗词，而是采用波兰语的译文。因为他认为一首波兰农村教堂的歌曲比一首拉丁文的弥撒更富有诗意和感染力。虽然在

《圣母哀悼曲》中作曲家没有直接采用波兰的民间音乐作为素材，但它的波兰民间气质依然能够被人感受得到。

如果说《圣母哀悼曲》就其波兰民族性来说，只是有过渡性质的话，那么，为钢琴写的 12 首玛祖卡舞曲则是向前迈进了一大步。席曼诺夫斯基从肖邦那里继承了这种音乐体裁的结构样式，但却赋予了它以新的内容。同肖邦不同，席曼诺夫斯基的玛祖卡舞曲中玛祖尔地区民间音乐的音调常常被波德哈拉山区民间音乐的音调所取代。这就为原来玛祖卡舞曲中的那种秀丽、优美的格调增添了一种新的粗犷、豪放、泼辣的气质。这样，玛祖尔库雅维亚地区的民间音乐和彼德哈拉山区的民间音乐便在席曼诺夫斯基的玛祖卡舞曲中奇妙地结合在一起，产生了一种意想不到的艺术效果。如 11 首玛祖卡舞曲中的第一首(E 大调)，在低音部模仿民间乐器风笛的空五度和音之上的那个旋律，它所采用的音阶近似利底亚调式，但除了升高的四级音之外，又降低了七级音，这正是波德哈拉山区最常用的所谓“波德哈拉音阶”：



在席曼诺夫斯基的许多玛祖卡舞曲中我们可以看到巴托克的影响。艰涩的和声、意外的旋律进行往往使这些玛祖卡舞曲显得过分雕琢甚至生硬，不如肖邦的玛祖卡舞曲那样令人感到亲切、自然。

席曼诺夫斯基的全部创作中波兰民族性体现得最鲜明最强烈的是他的舞剧《山盗》。它的题材来自民间：一个波德哈拉山区姑娘被强迫许配给一个富裕人家，但她钟爱的却是一位劫富济贫的豪爽的山盗。正当她在婚礼场面陷人痛苦绝望的时候，传来了枪声，山

盗们下山了，姑娘终于随她的情人而去。早在1921年作曲家就开始构思这部作品，收集资料，安排脚本创作。1923年着手创作音乐，直到1931年才最后完成。这部舞剧先后在布拉格、巴黎、汉堡、华沙等地上演，获得了很大成功。波德哈拉山区粗犷豪放的民间音乐的音调贯穿这部舞剧音乐的始终。席曼诺夫斯基放弃了早年对引用民间音乐素材的成见，将山区民歌的音调加以提炼和改造，有时甚至是原封不动地直接运用到舞剧中来。例如第一章中山盗们第一次出现时唱的那首歌，它的宽阔的旋律线，昂扬奋发的节奏，富于特色的音阶，粗犷豪迈的性格，这一切都使这首歌闪耀着波德哈拉山区民歌的独特的光彩：



当然，这些民间音乐的素材在这部舞剧音乐中是经过20世纪30年代的新作曲技法处理的。从复杂的和声语言与调性转换、不同寻常的音乐展开手法、奇异新颖的管弦乐音响中，我们可以明显看到作曲家从巴托克、斯特拉文斯基等人的音乐中汲取了许多东西，但却保持着自己独特的风格。

席曼诺夫斯基在波兰和欧洲的声望日益增高。20年代末30年代初他曾两次被任命为华沙音乐学院院长。但由于在作曲教学方面的改革受到重重阻力，两次都以辞职告终。为了解决物质生活上的困难，摆脱经济上的拮据，他不得不去西欧过自己难以承担的钢琴演奏家的生活，从而损害了自己的健康。《第四交响曲》(实际是一

部钢琴协奏曲)是他为自己的演奏会而写的比较重要的作品。与同期创作的《第二小提琴协奏曲》一样,这部交响曲的音乐风格趋向于朴素、简洁了。同《山盗》相比,波兰民间音乐因素减弱了,但仍不时地散发出波兰民间音乐的清新气息。1937年,正当波兰民族面临一场法西斯洗劫的巨大灾难前夕,精疲力尽的席曼诺夫斯基逝世于异国瑞士。也许是一种巧合,他同他的先辈肖邦一样,生前最后的作品是两首朴素的玛祖卡舞曲。

上面粗略地描述了席曼诺夫斯基创作道路的大概轮廓。可贵的是,这位作曲家没有满足于追随形形色色的当代音乐流派,而是通过艰苦的摸索过程,终于走向一条在音乐创作中追求波兰民族性的自己的道路。在绕了一大段弯路之后,他终于重新认识了肖邦的价值。他深切地体会到,宗教崇拜式地对待肖邦,是永远不能理解肖邦音乐的真正价值的。应该发展肖邦的传统,那就是用当代音乐艺术经验的最高成果武装自己,从民族民间音乐中汲取滋养,去发展自己民族的音乐。席曼诺夫斯基晚年承认肖邦是他永恒的榜样,这位大师位于当时欧洲专业音乐创作的最高水平线上,但又丝毫没有失去自己的民族性。席曼诺夫斯基终于在肖邦身上看到了一位民族艺术家应该担负起的崇高任务。

历史永远是一面镜子。虽然席曼诺夫斯基是一位同我们相距半个多世纪的资本主义社会的艺术家。他对艺术中的民族性的理解包含着许多非历史的理解,他处理民间音乐同现代作曲技法相结合的实践本身也只是一种尝试和探索。然而席曼诺夫斯基所走过的曲折道路对于我们社会主义时代的中国音乐家毕竟是有所启示的。我们正处在一个民族文化复兴的伟大时代。随着我国的开放政策和频繁的文化交流,形形色色的西方现代音乐不可避免地进入了我们的音乐生活。有人笼统地提出了我们的音乐应该“现代化”了。于是有些同志开始热衷甚至迷恋于西方现代音乐的新潮流;有

的年轻学生甚至在试验着写作十二音体系风格的作品。我认为，笼统地不加分析地简单否定西方现代音乐是不对的，我甚至认为应该借鉴其中能为我们所用的艺术经验。但是，我们社会主义中国的现代音乐究竟应该向什么方向发展？离开我们民族深远的音乐传统和丰富的民间音乐宝藏，离开我们民族长久以来形成的音乐审美习惯和趣味而一味地追求所谓“现代化”，这条路走得通么？我想，追溯一下席曼诺夫斯基所走过的这条曲折的艺术道路，对我们不会是毫无益处的。这也许就是我们今天纪念这位杰出的波兰艺术家的意义所在吧。

（载《人民音乐》1982年第10期）

怀念卓越的波兰音乐学家卓菲娅·丽萨

两年前的3月26日，波兰和国际音乐学界失去了一位卓越的音乐学家——卓菲娅·丽萨(Zofia Lissa)。这位献出了毕生精力、孜孜不倦地为音乐科学辛勤工作了整整半个世纪的老人，终于放下了她的笔，离开了她的事业。特别是，这位获得了联合国国际音乐奖金的学者在接受这项国际荣誉之后还不到一年便与世长辞，人们就更加感到惋惜。她的逝世不仅是波兰音乐学界的损失，而且也是包括中国在内的国际音乐学界的损失。50年代中期至60年代初期我就学于华沙大学攻读音乐学时，曾直接受到丽萨教授亲切而严格的教诲。回忆那些年的情景，她二十多年前的音容笑貌仍然清晰地浮现在我的眼前，一切都宛如昨天的事。对于我国音乐理论界来说，丽萨这个名字是并不陌生的。但作为她的学生，我仍然感到自己有责任将她的情况向国内音乐界的朋友们做些力所能及的介绍，以此表达我对老师的怀念之情。

丽萨于1908年生于波兰北部的文化城市勒沃夫，早年就学于勒沃夫音乐学院，并以优异的成绩毕业于该院的钢琴专业和音乐理论专业。与此同时，她又在勒沃夫大学攻读音乐学、哲学、心理学和艺术史，就学于波兰老一代音乐学家海宾斯基、哲学家卡·特瓦尔多夫斯基和罗曼·茵格尔顿等人。在这些著名学者们的指导下，勤奋的丽萨在学术上成熟得很早。1930年她以论文《斯克里亚宾的和

声》获得博士学位时，年仅 22 岁。丽萨早年所受的音乐学教育受德国音乐学体系影响很深，她接受了这个体系的成就和优点，但却不为它所束缚。她后来在音乐学领域中所取得的成就，说明她走的是一条不同于她的先辈们所走的新路。对此产生深远影响的是她在求学时期就已经开始接触左派组织，接受马克思主义，从 1930 年起她开始在勒沃夫音乐学院任教，讲授音乐理论。第二次世界大战爆发后，丽萨于 1941 年奔赴苏联，先后在乌兹别克斯坦和莫斯科从事音乐活动，同流亡苏联的波兰爱国者们保持着密切的联系。波兰解放后，她被任命为波兰驻苏使馆的文化参赞。1947 年，丽萨回到祖国波兰。在共和国文化部担任了两年音乐事业的行政领导工作之后，从 1949 年起便以全部精力投入波兰音乐学事业的建设和艺术工作。1949 年在她的主持下创办了华沙大学音乐学系；九年后，即 1958 年又在这个基础上创办了波兰音乐学研究所。到 1975 年为止，她一直主持这两个单位的工作，长达二十六年。

丽萨教授一生以巨大的精力和热情献身于音乐学教育事业，为培养新一代合格的音乐学家费尽了心血。华沙大学音乐学系之所以能成为波兰音乐学最重要的教育中心和科研中心，三十多年来为波兰音乐理论界培养了一批在学术上很有造诣的音乐学家，这是与她多年的辛勤劳动分不开的。除了书斋中的科学研究工作之外，可以说她把自己的主要精力都贡献给课堂了。作为一个国际知名的学者，她虽然常常到国外讲学，参加学术会议，音乐学系和音乐学研究所的行政工作也占据了她许多时间，但是她仍然担负着繁重的教学工作。仅我在那里学习的几年当中，她就曾讲授过音乐美学基础、音乐美学史、电影音乐美学、音乐史专题等大课，和声历史分析的班级小课，主持专题讨论班，指导专题和毕业论文写作等等。丽萨教授在学术上有很强的组织才能。仅 1959 年至 1960 年不到两年的时间里，在她亲自领导和主持下华沙大学音乐学系就曾召开过两次

很有影响的国际性学术会议:即1959年的普罗科菲耶夫学术会议和1960年的肖邦学术会议。特别是后一个会议规模很大,东西方许多国家的知名学者都来参加了。当时我作为学生,旁听了这两次会议上许多学术报告和讨论,这使我亲眼看到了丽萨教授的卓越的组织才能。通过这样的活动,她把自己的同事和学生们的论文推荐到国际性的学术会议上去,不仅加强了波兰音乐学家们同国际上其他国家音乐学家的学术交往,而且扎扎实实地提高了波兰音乐学在国际音乐学界中的地位。

丽萨教授一生留下的珍贵遗产是她的丰富的论著。她在学术上根基深厚造诣很深,而且才思敏捷,勤奋过人。据不十分完全的统计,她五十年来在音乐学方面的著述多达六百余种。其中包括十几部专著,几十篇长篇专题论文,几百篇文章。她的著作中有一部分已经被译成德、俄、意、日、中等多种文字在国外出版。

就音乐学的一般领域划分来讲,丽萨教授的科学研究主要侧重在体系音乐学和历史音乐学领域。

在体系音乐学领域中,丽萨的主要贡献是在音乐学方法论和音乐美学方面。50年代前期发表的《音乐学中的马克思主义方法论问题》、《论音乐中的辩证法规律》、《论音乐历史和理论中的客观规律性》等论文在探索音乐学研究中的马克思主义立场、观点、方法方面有重要意义。在这些论文中,她在批评资产阶级音乐学方法论中唯心史观、形而上学错误的同时,深入阐述了音乐作为一种社会意识形态,它同社会现实生活、社会制度、经济基础之间深刻的内在联系以及它自身辩证发展的规律;指明只有将对音乐现象的分析纳入以历史唯物主义和辩证唯物主义为出发点的轨道,音乐学才能提高到真正的现代社会科学的高度。

50年代初期对音乐学中马克思主义方法论的研究,这对丽萨教授的学术思想发展方向具有重要的意义。50年代发表的两部音乐

美学著作《音乐美学问题》和《列宁的反映论和音乐美学》便是以马克思主义哲学为基础探讨音乐美学问题的尝试。在这些著作中丽萨教授不仅探讨了诸如音乐艺术持续存在的原因和它的可变性、音乐中的价值标准、音乐中的阶级因素和非阶级因素、音乐的风格、传统等一系列问题，而且在音乐美学中具体运用反映论方面向前迈进了一步。她提出的"表情运动"的概念在具体解释音乐如何反映现实这个问题上是很有启发性的，她在音乐美学中运用德国心理学研究成果方面做了很有意义的探索。值得指出的是，丽萨并没有停留在只对音乐艺术做一般性的美学探讨上。在不久之后发表的专著《论音乐的特殊性》中，丽萨的注意力集中在音乐不同于其他艺术的特殊性质上。她认为西方资产阶级学者的唯心主义音乐美学往往片面夸大音乐区别于其他艺术的特殊性质，从而把音乐同现实脱离开来；而马克思主义音乐美学发展的初期则过分强调音乐同其他艺术之间那些共同的一般准则，满足于对音乐艺术进行一般美学原理范围中的讨论而忽视对音乐艺术的特殊规律的研究。由于音乐美学研究中的上述片面性，当然很难对音乐艺术的本质做出真正科学的揭示。在这种情况下，一般美学也是很难继续朝着具有高度科学概括力的方向发展的。基于这一思想，丽萨在这部著作中以马克思主义的反映论作为理论前提，对诸如音乐的物质材料、音乐反映现实的方式、音乐中感情因素与逻辑因素之间的关系、音乐中的认识因素、音乐的创作过程和社会作用，以及音乐的持续存在性和阶级性等一系列问题从特殊性的角度进行了探讨。丽萨充分意识到这些问题的复杂性，因而把自己的论点只看成是对音乐特殊性问题探讨和研究的一种初步尝试，它有待于进一步深化、检验和发展。《论音乐的特殊性》这部著作在东德等国被翻译出版后，在国际音乐美学界产生了颇大的影响。

在50年代研究成果的基础上，60～70年代丽萨在音乐美学方

面的研究进一步深化了。1967 年和 1975 年她先后出版了自己的两卷音乐美学论文集，即《音乐美学论稿》和《音乐美学新稿》。前者汇集了作者 1955 年至 1963 年内发表的部分论文；后者则是作者 1968 年至 1974 年间在几个国际性音乐学学术会议上的专题报告和发表在德、英、美等国音乐理论刊物上的一部分论文。这些著作从哲学、心理学、社会学等不同角度进一步探讨了音乐美学中一系列重要问题。例如《论音乐的本质》、《论音乐的理解》、《音乐体裁的时间结构的认识论分析》、《音乐作品的过程性》等论文主要侧重于从哲学角度的研究；像《论音乐感受的历史可变性》、《论联想在音乐感受中的作用》这一类论文主要侧重于从心理学方面的探讨；而《论音乐的价值》、《论音乐中的民族风格》、《音乐与革命》等论文更多地是从社会角度对音乐艺术的考察。这些论著中涉及当代国际音乐美学界提出的许多理论问题，并阐述了自己的见解。丽萨在后期为音乐美学史方面的研究付出了很大精力，特别是对黑格尔、施莱格尔、赫尔德、卢那恰尔斯基、凯莱斯-科劳兹等人的音乐美学思想进行了专题的研究。这是她对 50 年代后期在华沙大学讲授的音乐美学史的课程的进一步深化。

特别应该提到的是，丽萨在音乐美学方面的研究没有停留在只把总的音乐艺术作为对象来探讨，而是深入到特殊的音乐门类。例如电影音乐就是她极感兴趣，并进行了深入研究的领域。丽萨是电影音乐美学的最早的开拓者之一。她在这方面的研究早在 30 年代就已经开始。她在这方面最早的论文《音乐与电影——电影音乐的本体的、美学的心理学的边缘研究》发表于 1937 年。几十年来丽萨一直没有间断这个领域的研究。50 年代后期她在华沙大学音乐学系讲授的《电影音乐美学》的课程给我留下了极为深刻的印象。这个课题不仅在课堂中进行，而且她亲自带领学生去影院和电影馆观摩影片，之后进行分析讨论。在长期研究和教学的基础上，1964 年

丽萨终于出版了大部头的专著《电影音乐美学》。这部著作是国际上迄今为止第一部全面深入地从理论和实践上探讨这个问题的专著。它在国外被译成德文、俄文等国文字出版，得到国际音乐学界很高的评价，被认为是这个领域中最突出的科学研究成果。丽萨在这部著作中深入探讨了影片中画面与音乐间联系的基础，详细分析了音乐在影片中的各种功能，电影音乐的形式、风格以及涉及电影音乐的特殊性和心理学的一系列问题。书中的纯理论分析同电影音乐的实践紧密结合，材料非常丰富，从音乐角度提及和分析的影片包括从 1908 年至 1961 年间出品的各国影片多达三百多部。

丽萨在音乐学上做出贡献的另一个领域是历史音乐学。她在体系音乐学领域获得的上述成就，是与她在历史音乐学方面的渊博知识分不开的。对于她来说，这两者之间很难划出一条严格的界限。她的音乐美学论著总是给人以强烈的历史感，而她的音乐史学论著中则总是包含着理论的内容。在历史音乐学方面，丽萨的主要成果是在以下几个方面。首先，在音乐通史和专史方面的主要成果有《世界音乐通史》(第一卷，同霍明斯基教授等合写)、《俄国音乐史》以及在文艺复兴时期波兰音乐方面的重要历史发现等。在这些史学著作中马克思主义方法论起着非常明显的重要作用。其次，在对作曲家创作的专门研究方面，最重要的成果是对肖邦音乐的研究。1970 年出版的《肖邦创作研究》汇集了她二十多年来在这方面的研究成果。在这些论文中，作者不仅深入探讨了肖邦音乐中的民族风格问题、音乐结构特征问题，而且在同贝多芬、斯克里亚宾、里亚多夫、玛科斯·瑞格等人的创作进行比较性研究中揭示了肖邦音乐的某些历史渊源和对欧洲音乐发展产生的深远影响。除肖邦外，丽萨的兴趣集中在 20 世纪作曲家的创作上，特别是席曼诺夫斯基、普罗科菲耶夫、贝尔格等人的创作。她在有关这些作曲家创作的学术会议和讨论班上显示出她对这些 20 世纪杰出作曲家的音乐有精深的

研究。她撰写的关于贝尔格的歌剧《沃采克》的论文是研究20世纪20年代德奥表现主义音乐的很有价值的文献。最后，丽萨在和声风格史方面的研究有很深的造诣。从30年代发表的论文《斯克里亚宾的和声》到60年代发表的论文《从20世纪音乐技术角度看肖邦的和声》，这三十多年间丽萨始终对这个学术领域保持着浓厚的兴趣。50年代后期她曾亲自在华沙大学音乐学系开设《和声的历史分析》课。从帕勒斯特利那到德彪西、斯克里亚宾贯穿着一条清晰的发展线索。可惜她未能来得及将这门课程的丰富内容像《电影音乐美学》那样在后来撰写成书，这确是非常遗憾的。总的说来，丽萨在历史音乐学研究方面最重要的特点在于：她从不把音乐作为一种孤立的文化现象看待，从不做纯历史的描述或纯技术的分析。她总是同时从理论的、美学的、社会学的甚至心理学的各种不同角度对它进行考察，从而使音乐史学总是能保持一定的理论高度。这对于一般缺乏多方面深厚广博的知识储备和修养的音乐学家来说是很难做到的。

文如其人。丽萨论著中的那种充满探索的精神、科学严谨的治学态度和朴实无华的风格也正是她为人的体现。凡是同她有过较多交往的人都会体会到她是一个既严肃、严格而又亲切、质朴的人。她是一位孜孜不倦的学者，从不满足于自己的成就，而总是向新的知识领域探索。她常常爱说这样一句话："没有任何新鲜的事物对我来说是疏远的。"

丽萨对中国有着深厚的感情。她曾于50年代和60年代初两次来中国访问。她说这是她一生中最难忘的经历。她对新中国的音乐事业非常关注。50年代她亲自编辑出版了中国民间歌曲和群众歌曲的歌集，并非常认真地为它撰写了一篇前言。这是在波兰出版的第一本中国音乐文献。她很喜爱冼星海的音乐，她曾把自己珍藏的冼星海在苏联修改的《黄河大合唱》的照像版总谱送给我，准备作

为专题研究的题目。如今每当我翻阅这部总谱时，丽萨教授关怀中国新音乐事业的热情总是令我不能忘怀。60年代初我离开波兰前曾对她表示，将来一定将她的著作《论音乐的特殊性》译成中文在中国出版，她非常高兴，欣然允诺亲自为这部著作的中译本写一篇序言。可惜，当这部中译本终于能在十年浩劫之后得以出版时，它的作者已经与世长辞，无法实现她二十年前对译者的允诺了。她也终未能亲眼看到她所渴望看到的这本著作的中译本。想到此事，我心里总有一种说不出的惆怅之感。这里，就让我用这篇短文来略表我对这位卓越的音乐学者的衷心的怀念吧！

（载《人民音乐》1982年第3期）